شـاعر الكـوخ

محمود حسن إسماعيل

الكتـــــاب: شاعر الكوخ؛ محمود حسن إسماعيل/ أحمد موسى

المــــؤلف: موسى، أحمد

النــــــوع: الشعراء العرب

تصميم الغلاف: جيهان متولي

إخـــراج داخلي: بثينة عزام

الطبـــــــعة: الأولى/ القاهرة ٢٠١٠

عـــدد الصفحات: ٣٠٤ صفحة

المقـــــــاس:١٧×٢٤

تدمــــــــك:

١- الشعراء العرب – مصر

٢- إسماعيل، محمود حسن، ١٩١٠-١٩٧٧

صرح للنشر والتوزيع

المدير العام: عبود مصطفى عبود

كورنيش المعادي بجوار مستشفى السلام الدولي، أبراج المهندسين (أ) برج (٢) الدور العاشر

ت: (٢٥٢٤٠١٦٦)(+٢)

البريد الإليكتروني: darsarh@gmail.com

الموقع الإليكتروني: www.dar-sarh.com

رقـــم الإيداع: ٢٠١٠/٥٧٥١

الترقيم الدولي: 978-977-6382-06-0

ديوى٩٢٨,١١٦٢

شاعــــر الكــــوخ

محمود حسن إسماعيل

د. أحمد موسى



فكر يصنع حضارة



إهــــداء

إلـــــى

الأمل الجميل

عبد الرحمن

بسملة

وإلـــــــى

من تثابر من أجل حلمي

أم عبد الرحمن



مقدمـــــة

سبق لي أنْ زرتُ قرية (النخيلة) بمركز (أبو تيج) محافظة (أسيوط) بصحبة اللواء/ أحمد همام عطية محافظ (أسيوط) - آنذاك - ضِمن وفد إعلامي؛ لتغطية عدد من الافتتاحات للتلفزيون المصري بعد أحداث (النخيلة) المعروفة، وكان الهدف من هذه الافتتاحات إعادة الحياة للقرية المحرومة، وتعويض أهالي (النخيلة) عما لحق بهم من أضرار؛ بسبب جبروت «عزت حنفي» على أهالي القرية ومُصادرة ممتلكاتهم، يومَها قال لنا اللواء/ أحمد همام: «لقد كان من المستحيل دخولُ أي شخص (النخيلة) قبل إعادة السيطرة الأمنية عليها والقبض على «عزت حنفي»، وكانت تجارة المخدرات رائجة في المكان في وضَح النهار، اليوم عادت (النخيلة) لأمنها وأمانها»، وكنتُ قبل ذلك أسمع من أصدقائي المسافرين إلى جنوب صعيد مصر في (سوهاج وقنا): أنهم يقفون بسيارتهم ساعاتٍ طويلة على طريق (مصر – أسوان الزراعي) عند النخيلة بسبب العنف وقطع الطريق، وكنت قد جمعت صورًا صحفيةً توثِّق الدخول الأمني للنخيلة من أجل القبض على «عزت حنفي»، كنت أتذكر ذلك كلَّه وأنا أنظر في عيون الأطفال البريئة الحالمة البائسة في الوقت ذاته، أو هي العيون الشاعرة بلسان جاهل - على حدِّ قول الشاعر (محمود حسن إسماعيل) - كنت أنظر إلى ذلك كله وأتعجب: كيف لهذه القرية البريئة المستكينة التي أنجبت شاعرنا الكبير (محمود حسن إسماعيل) ، أن تكون هي القريةَ ذاتها التي أنجبت المجرم عزت حنفي؟!

أشار عليَّ صديقي الأستاذ/ هشام عبدالعزيز بأكاديمية الفنون: أن أُخصص فصلًا في هذا الكتاب يكون موضوعه «بين عصرين وشخصيتين»، ويعني بالشخصيتين: (محمود حسن إسماعيل)، «وعزت حنفي»، وبالعصرين: «فترة الثلاثينيات وما بعدها من القرن الماضي»، «والفترة الحالية من بدايات هذا القرن»، للنظر في سيكولوجية المكان حتى أمْكَن هذا التحولُ، لكني رأيت ذلك بعيدًا عن الدراسات الأدبية، فأسقطت مثل هذا الفصل من كتابٍ موضوعُه: شاعر الكوخ (محمود حسن إسماعيل)؛ ليظل الفصل مشروعًا لكتاب

بأكمله يدخل في نطاق الدراسات الاجتماعية وغيرها، وفي كل الأحوال وردت الإشارة إلى ذلك كجملة اعتراضية، وكمستهَل بعيد نسبيًا عن موضوع الدراسة للدخول إلى الموضوع، خاصة أن الكتاب يعيد - في جانب كبير منه - قراءةَ شعر (محمود حسن إسماعيل) من وجهة نظر النقد الحديث، وربما تلك الأحداث تفسِّر خاصية سوف يَعرض لها الكتاب عند محمود حسن إسماعيل، وهي: {وحشية اللفظ، ورقة المشاعر}، أو {عنف اللفظ، ورقة المشاعر}، حتى سُمِّي: بـ(وحش الشعر)، وهي الخاصية التي يتسم بها كثير من أبناء الصعيد، هذه الازدواجية التي تحمل في شكلها التناقضَ ألهبت الحس الفني لدى (محمود حسن إسماعيل)، وفي الوقت نفسه كانت سببًا في الهجوم عليه من قِبَل النقاد، الذين لم يدركوا - آنذاك - إمكانية تعايش الضدين وتجاورهما في النفس البشرية، فماذا يمكن أن يُنتِج الضدان إذا تعايشا في نفس شاعر؟

وهذا الأمر -تجاورُ الضدين - يُلقي بي في مكان آخر، ويعود بي إلى شاعر العربية المتمرد (أبي تمام)، الشاعر الحداثي قبل عصره، فأجد شبهًا كبيرًا بينه وبين (محمود حسن إسماعيل)، من زاوية موقف النقد الفني منهما، وكنت قد أنجزت بحثًا في عام ٢٠٠٦ بعنوان: «الاتساق والانسجام في شعر أبي تمام»، ورأيت كم كَالَ له الآمدي في «موازنته» من التهم والبعدِ عن عمود الشعر، وأنكر عليه النقادُ ماءَ الملام وغيره، واستهجنوا غريب استعاراته، وجمْعَه بين اللامتجانس والمتنافر، وهو الأمر ذاته الذي أنكره النقاد على محمود حسن إسماعيل فقالوا – وعلى رأسهم (محمد مندور)- باضطراب الصورة لديه، وجمعِه بين المتنافرات؛ وذلك لأنهم احتكموا لقانون الواقع، ونسَوا أو تناسوا أن الشعر يَخلق عالمه الخاص، الذي يختلف عن الواقع المَعِيش، فالشعر يأخذ مفرداته من الواقع المَعيش لكنه يزاوج بينها في شكل مخصوص ليخلق عالَمًا موازيًا للعالم المعيش، مرجعيته فقط تكون في البِنى النصية ولا يمكن أن تسكن خارج النص، كما أنه لا يمكن محاكمة اللغة الشعرية بمعايير اللغة التداوُلية، وهذا ما أدى إلى بزوغ «علم لغة النص»؛ ليجد حلًا لإشكالية الانحراف، التي نتجت عن قياس

اللغة الشعرية بقوانينَ أخرى بعيدة عن أدبية النص، فوُصفت بالانحراف عن المرجعية الواقعية، وعن قانون اللغة.

أحسستُ في صحبتي القصيرة بمحمود حسن إسماعيل – حيث الوقتُ المتاح لإخراج الكتاب – بمدى الظلم الذي وقع على هذا الرجل صاحبِ الإنتاج الشعري الغزير، من الناحيتين الاجتماعية والفنية، فهو لم ينل التكريم الذي يستحقه في حياته، وعاش في آخر أيامه بعيدًا في الغربة؛ من أجل متطلبات الحياة والأسرة، حتى تُوفي في (الكويت) عام ١٩٧٧. عايشت مسيرته، وقد استرجع سمعي صوتَ أستاذي – المغفورِ له – د.علي البطل، عندما كان يقول لي بعد تجربته في الغربة: «كل فلاح مصري كُتِبَت عليه الغربة»، استشعرت أنفاس محمود حسن إسماعيل الشاعر – الفلاح، الذي غنّى للقرية والأرض والساقية وهو في قلب القاهرة، كذلك هو لم ينل حظه من النقد والدراسات التي تنهض على خطابه الشعري الغزير، باستثناء بعض الرسائل الجامعية المعدودة، وعدد من الكتب القليلة التي لم توفّ الخطابَ الشعري لمحمود حسن إسماعيل حقَّه؛ لهذا كله، أعتقد لماذا كان (محمود حسن إسماعيل).

عنونت الكتاب بصفة صاحبه «شاعر الكوخ»؛ لأنه أول من غنّى للكوخ في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»، وقد حاولت – قدرَ الإمكان – أن يجمع الكتاب جوانب كثيرة من حياة وشعر (محمود حسن إسماعيل)، التي لا يمكن أن يشملها كتابٌ واحد، فحاولت أن أجمع ملامح شعره، وأستقصي رموزه الشعرية، وأن أقدم قراءة جديدة ومنهجية – إلى حدٍّ ما – تنهض على منجزات النقد الحديث، وتستلهم معطيات البِنيوية، والتفكيك، ونظرية التلقي، وعلم لغة النص، والسيميائية، وفي الوقت ذاته يكون الكتاب تعريفًا بالشاعر وشعره وحياته، فكانت المعادلة شديدة الصعوبة، وزاد من صعوبتها الوقت القصير جدًا المخصَّص لإنجاز الكتاب.

كتاب بهذه الصفة لا يمكن إلا أن يأتي في شِق منه تعريفيٌّ يقدم معارف عامة، وفي جزء آخر يكون أكثر خصوصية في قراءة الشعر، وعلى الرغم من أنني لا أُحب هذا الموقف البَيْني، موقف الوسطية المنحرفة: لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، كمَن يُمسك العصا من المنتصف ويخشى اتخاذ موقف صريح، لكن ظروف الكتاب أوجبت هذا الموقف، فحاولت أن أجعل الانسجام في خطته وتبويبه، فطال الكتاب نسبيًا عما كنت أوَد.

وقد شكّلت هيكلَه من أربعة أبواب: خصصت (الأول) عن حياته ومرحلته الشعرية، ومن ثَم انقسم ذلك الباب إلى فصلين قدّم الأولُ منهما سيرةً ذاتيةً للشاعر؛ شملت طفولته في القرية، وتعليمه، وانتقاله للقاهرة، والوظائف التي تقلَّدها، والجوائز التي حصل عليها، وغربته وغير ذلك من أحداث، ثم تحدَّث الفصل (الثاني) عن المرحلة الشعرية بعد (شوقي) وجماعة (أبوللو)، وخروج جماعة الشعر الحر من عباءة (أبوللو)، ثم تخصص الحديث حول إنتاج الشاعر ودواوينه، وكذلك القصائد التي لُحِّنت له وغنّاها كبارُ المطربين.

الباب الثاني: جاء تحت عنوان (قراءة جديدة للتكوين الشعري)، وانقسم لثلاثة فصول؛ (الأول): رصد ظاهرة تصديره لقصائده ببنًى نثرية، فقرأ هذه الظاهرة مستلهمًا تقنيات النص الفوقي(epitext) وسيميوطيقا العَنْونة، فجاء هذا الفصل بعنوان «قبل الشعر»، أما الفصل (الثاني): فذهب باتجاه سبْك وحبْك النص؛ لينظر في مدى انسجام الخطاب الشعري لمحمود حسن إسماعيل، الذي اتهمه النقاد باضطراب الرؤية، وتجاوره المتنافر من الألفاظ، أما الفصل (الثالث): فوقف عند جماليات السمعي في شعر محمود حسن إسماعيل، فتناول الإيقاع والأسلوبية الصوتية، والقافية، وغير ذلك من ملامحَ صوتية.

الباب الثالث: نظر إلى ملامح في شعر محمود حسن إسماعيل، ووقف عند ملمحَين مهمين: الأثر الصوفي في شعره (وهو موضوع الفصل الأول من هذا الباب)، وملمح عنف اللغة ورقة التصوير وشعرية المشهد (وهو موضوع الفصل الثاني من الباب ذاته).

الباب الرابع: رصَد عددًا من الرموز الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، وقُسِّم كذلك إلى فصلين؛ (الأول)، تحدث عن أشكال القراءة وانفتاح النص عند محمود حسن إسماعيل، بينما استقصى الفصل (الثاني) رموزًا شعرية مثل الأرض والفلاح والساقية والغربة والقهر وغيره.

وقد سبق الأبوابَ الأربعة تمهيدٌ قصير، وكان موضوعه: "بين الأدب والعصر"، وفيه جاء الحديث عن علاقة الأدب بالعصر الذي قيل فيه، وهل تُعَدُّ القصيدة وثيقةً تاريخية، أم وثيقة فنية لعصرها؟، وهل الشاعر هو نتاج عصره، أم أنه هو صاحب التأثير في العصر؟ وكيف كان تفاعُل العصر والشاعر في حال محمود حسن إسماعيل؟

ولطبيعة الكتاب التي ذكرتها كان من الصعب أن تتساوى تمامًا فصول الكتاب في عدد صفحاتها لاختلاف موضوعاتها، فمنها ما يحتاج للإسهاب، ومنها ما هو بحاجة إلى الاختزال، حسبَ ضرورة الموضوع والاطمئنان إلى استيفاء المراد منه، وإن كان ذلك ضد منهج الإحكام التام في البِنية الهيكلية لأي دراسة، فإن طبيعة الموضوع تغفر ذلك، وتعوضه بالانسجام القائم على وحدة الشخصية موضعِ التناول، وكذلك محطات الانتقال من موضوع إلى آخر داخل الكتاب لاستيفاء الجوانب الكثيرة للشاعر، مما ينفي صفة "الهلهلة" في منهجية التناول.

شكري الأول والأخير أخص به الأستاذ/ عبود مصطفى الناشر الذي رفع شعار «فكر يصنع حضارة» بمؤسسته الراقية (صرح للنشر والتوزيع) وأسعدُ دائمًا بملازمته، والاستزادة من ثقافته الموسوعية، وها هو للمرة الثانية بعد كتاب «المفاخرات» يعرف ما أشتهيه بنظره الثاقب، فيتركني أُغمَس في ملذاتي عندما طلب مني كتاب:« محمود حسن إسماعيل».

وفي النهاية فإني أقدم هذا الكتاب للمكتبة العربية التي تفتقد بين جنباتها الكثيرَ عن شاعرنا محمود حسن إسماعيل، وكنت أتمنى أن يتسع الوقت لتقديم ما هو أشمل وأعمق، لكن حسبي أني اجتهدت، فما كان من تقصير فمن عندي، وما كان من صواب فمن الله.

والله من وراء القصد، وهو الهادي سواءَ السبيل.

أحمد موسى

المعادي: ١٠ فبراير ٢٠١٠

تمهيد
بين الأدب والعصر

يقف محمود حسن إسماعيل في منطقة تمثل منعطفًا تاريخيًا مهمًا في تطور الأدب الحديث، تلك المرحلة بدأت بعد اكتمال صرح «الكلاسيكية» على يد أمير الشعراء (أحمد شوقي)، وبداية مدرسة أو جماعة (أبوللو) – كما يختلف النقاد في تسميتها – حتى ظهورِ مدرسة «الشعر الحر»، ومن بعدها فترة الحساسية الجديدة، أو ما يُسمى بـ «شعراء الحداثة»، في فترة اشتدت فيها الصراعات الأدبية في موازاة الصراعات السياسية والاقتصادية، على النحو الذي سيتضح في الفصل الثاني من الباب الأول عند الحديث عن «البيئة الشعرية لمحمود حسن إسماعيل»، هذا المفترق الزمني ظَلَم محمود حسن إسماعيل أدبيًا، فلم ينل حظَّه الكافي من التكريم، والنقد والدراسات التي تستلهم شعره، وأصبح من غير الإمكان غض الطرف عن هذه المرحلة الزمنية في أي حديث يكون موضوعه الشاعر: محمود حسن إسماعيل، وفي الوقت نفسه تقتضي التجربة النقدية الحديثة عدم النظر إلى القصيدة على أنها وثيقة تاريخية، أو التعامل مع الشعر على أنه مرآة العصر يعكس بصورة صادقة أحداثه ومُنجزاته وإخفاقاته، لأن الأدب – في كل الأحوال – هو نموذج فني ينهض من الواقع ويبتعد عنه، يأخذ مفرداته من الواقع المعيش، ولكنه يذهب في تركيبها تركيبًا مخصوصًا على نحو لا تكون له مرجعية واقعية مَعيشة يمكن تلمسها، وشعر محمود حسن إسماعيل خاصةً، وأغلب شعر «أبوللو» عامة، يتسم بهذه الخاصية، «فكل ما في القصيدة ليس مرتبطًا بالواقع إلا من حيث كونُه أساسًا له، وفي هذه الحالة يصبح ما فيها من إشارات، وصور، ورموز، موازاةً حقيقية للواقع، إن القصيدة – عند محمود حسن إسماعيل –: حدْسٌ باطنيٌّ كامنٌ في لغة تتحدد أبعاد جِدَّتها بأبعاد جدة هذا الحدس، ووراء طبيعتها وأنماطها "الفيزيقية" آلاف الصور والأشياء والتجارب والانفعالات "الميتافيزيقية"»[1] ومن ثَم فلا يمكن أن تقرأ القصيدة على أنها

---

[1] مصطفي السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص١٤.

انعكاس صادق للواقع، كما أنه لا يمكن فصل تلك القصيدة - تمامًا - عن الواقع، صحيحٌ أن النص بعد تمام إنتاجه يصبح من حق المتلقي الذي يدخل إليه بالآلية القرائية الخاصة به، ويستنطقه بالقدر الذي تبوح به الدوالُّ اللغوية، لا بالقدر الذي تكون عليه مقصدية الشاعر، لكن ذلك كله لا يفصل النص - تمامًا - عن الشاعر وعن ظروف عصره والواقع الذي عاشه الشاعر، فلا يمكن تبنّي هذه القطيعة التامّة بين النص والمؤلف والزمن، فما نظرية موت المؤلف إلا تدمير للنص وقطعُ صِلاته بكل شيء، فهل يمكن قراءة شعر محمود حسن إسماعيل بعيدًا عن مآسي الفلاح والقرية في ذلك العصر؟! هل يمكن أن تعاد قراءة دواوين محمود حسن إسماعيل بعيدًا عن ظروف العصر الأدبية من بزوغ نزعة التجديد في مقابل جيل المحافظين؟! لا ننظر إلى القصيدة بوصفها مرآة العصر، أو الانعكاس الصادق له، وشعر محمود حسن إسماعيل يرسم هذه الخاصية، لكننا نقرأ الزمن وعصر الشاعر وبيئته لنفهم شعره، فكما يتأثر الشعر بزمنه وبيئته، يؤثر أيضًا فيهما، ويعيد تشكيلَ هذا الواقع من خلال نموذجه الفني، وعليه فلا ينبغي قتل النص بحصره في بيئته وزمنه، ولا ينبغي أيضًا فصله التام والقطيعة بينه وبين عصره، فنقرأ الزمن من أجل فهم النص، لا من أجْل قصر النص على الزمن، ونقرأ في بِنية النص اللغوية الأدبية العصرَ والواقع بالقدر الذي تُشِعُّ به الدوالُّ اللغوية، دون إسقاط الزمن قهرًا على النص، «ومعنى ذلك: أن نربط بين الواقع والنموذج الفني، فلا نتحدث عن النموذج بحسب ما يجب أن يكون، وإنما بمعيار صلته بالواقع.

وهذا أمر قد يقلل من شغفنا بالتنظُّر المسبَق، ويوجه أكثر جهودنا إلى أن ندرس وندقق ونتفحص، ونعلل من خلال الوقائع المعطاة والحدود والأبعاد التي أبرزها الإمكانُ»[1] وهنا لا تبتعد القراءة عن عالم النص، ولا تُغفِل في الوقت ذاته ظروف إنتاج النص، لا تأتي إلى النص من عالم خارجي، ولا تفصل النص عن عالمه الخارجي، لا تنظر إليه على أنه وثيقة

---

[1] د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧٨، ص ٢٧

تاريخية، وإنما تنظر إلى التاريخ الفني الذي أحاط به وبالقدر الذي يفسر بَوح النص تاريخيًا، لا تساوي بين الفني والواقعي، وإنما تقرأ عالم الفني الذي يوازي الواقعي، تتحقق المعادلة بهذا الفهم الذي يرى النص يستلهم مفردات الواقع المَعيش ويعيد بناءها بما يخلق عالمه الخاص الفني والمتخيَّل، ومحمود حسن إسماعيل شاعر قد وجَّه بشعره القراءةَ هذه الوجهةَ، فالشاعر يخلق متلقيه، ويخلق مع نموذجه الفني طرائقَ التلقي والقراءة، نحن ننهض أولًا من شعر محمود حسن إسماعيل، ويُحيلُنا هو إلى واقعه وظروف إنتاجه، ف«أغاني الكوخ»، وهكذا أغني، وغيرهما من دواوينه تحيل القارئ إلى بؤس الفلاح في القرية المصرية في زمن «الباشا» الذي يُسخر الفلاح من أجل رفاهيته الشخصية، يُحيلنا إلى بؤس الفلاح الذي لا يَنعم بعطاء أرضه ويَشقى من أجل غيره، وفي الوقت ذاته لا تستنكر القراءةُ الأدبية التركيبات الفنيةَ التي تغاير الواقعَ المعيش في تلك الصور التي تجمع في نموذجها الفني ما لا يجتمع من مفردات في الواقع.

هذا التصور لعلاقة الأدب بالعصر لا يجعل البناءَ الفني يستحيل إلى أحداث واقعية، ولا يُغفل مواقف الشاعر من العصر والأحداث السياسية التي تحيط بظروف إنتاج النص، وتمثِّل شكلًا من أشكال الفضاء النصي (الزمني والواقعي)، فمحمود حسن إسماعيل عندما يصور بؤس الفلاح وحياتَه الصعبة، «لم يكِ الفلاحَ وحده محاولًا إثبات وجوده، بل كان الشعور بالمجتمع، الذي تكونت ملامحه وسط هذه الظروف السياسية، والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، والفكرية متبلورًا في مفهومه الشمولي عن الإنسان باعتباره الكائنَ الذي الطبيعة من أجله، وعليه فلا بد أن يمنح كل حقوقه المكفولة»[1] ومن شعر محمود حسن إسماعيل، لا من خارجه، نقرأ موقفه من الواقع الاجتماعي والسياسي، وما معرفة العصر هنا إلا إضاءةٌ للنص، فقد وقف محمود حسن إسماعيل مثل كثير من أعضاء "أبوللو" في تلك الفترة، ذلك الموقف الذي «يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف، التي كان من الممكن أن تجر إلى

---

[1] د.مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٩.

انقسامات وتراشق بالاتهامات مثلما تفعل على الصعيد السياسي»[1] فتتسع دائرة العلاقة بين الشاعر والإنسان في ذلك العصر، فيستوعب كل ما يدور في عصره، فيقف ضد الاستبداد والتسلط والطغيان المتجبر والمستعمر، فيرفض الصور المقلوبة والمشوهة للحياة، فها هو شعره يستنكر الخلافات بين أبناء الوطن الواحد في يوم العيد، في ظل وجود مستعمر مستبد:

ضُموا الصفوفَ ليرعى اللهُ وقفتكم	فما لكم دون هذا الطود من سند
سبعون عامًا يَدوخ الدهرُ في يدها	والنيلُ يزأر في القضبان كالأسد
وأنتمُ في خضم لا ضفافَ له	من التنابذ والتفريق واللّدد
وبينكم غاصبٌ يرجى المحال ولا	يُرجى له بوفاء العهد أيُّ غد
عاهدتموه ومَن يا قومُ ضللكم؟	عهدُ الذئاب زمانٌ كاذب الأمد
حرية الشعب لا تُعطى بموعدة	ولا تُنال بميثاقٍ ومستند
العيد! خلّوه للأحرار يُطربهم	وأيقظوا النارَ للأغلال بالكمد
ذبحتم الشاة قربانًا، وأمتُكم	ذبيحة مثلها، لكن بغير يد
ذبيحة بخلافات يكاد لها	حديد «داود» يلقى العِهن فيالزَّرَد
فأنقِذوها بنور من تضافُركم	يدب فيها دبيبَ الروح في الجسد
فإن فعلتم فعيد الدهر يرقبكم	وإن تخاذلتمُ يا ضيعةَ البلد![2]

فمناداة الشاعر بضم الصفوف، ونبذ التنابذ والفرقة والتحزب، وإنكار ذلك كله في وجود غاصبٍ مستعمرٍ لا يريد حرية البلد والشعب، تلك الحرية التي لا يمكن أن ينالها المصريون بوعد كاذب، أو بعهد وميثاق يتم التوقيع عليه، بل بالتحام الصف وتضافر الجهود والعزم، هذا كله قولٌ شعري، وبناءٌ فني، نثرنا معناه، هذا البناء الشعري - لا محالة - يحيل إلى صورة مجتمعية متحزِّبة، وعصر تسلط فيه المستعمر على أبناء الوطن الذين ذبحتهم الخلافات

---

[1] د. إحسان عباس: السابق، ص١٨.

[2] محمود حسن إسماعيل: ديوان نار وأصفاد، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨، مج٢، ص١٢٢ -١٢٣.

والتفرق، هذا هو موقف شاعر من زمن سياسي يحيط به، ولا يمكن قراءة مثل هذا النص بعيدًا عن أحداث زمنه وعصره، فهنا لا نقرأ النص من خلال العصر، بل نقرأ العصر من خلال النص، تستبين ملامح العصر من خلال النص، وتبقى للنص بنيته الفنية الأدبية التي لا تنبني داخل النص، فهذه الصور الفنية المتزاحمة داخل النص لا توجد في واقع ذلك العصر وغيره، فأن يدوخ الدهر في اليد، وأن يزأر النيل في القضبان، وأن تُذبح الأمة - بغير يد - مثل الشاة، وأن تذبح بالخلافات، كل هذه التراكيب الفنية تأخذ من الواقع، ولا تنتمي إليه، فالنيل والقضبان وفعل "يزأر": مفردات متناثرة في الواقع، لكن التركيب الشعري المتخيَّل: «والنيل يزأر في القضبان كالأسد» لا يمكن أن نتلمس له مرجعًا واقعيًا وُجِد بمثل هذا التركيب، فمَن منا رأى خارج النص النيل يزأر في القضبان؟ فيبقى عالَم النص المتخيل موازيًا للعالم الخارجي، لكنه لا ينفصل عنه، بل يحيل إليه، فهل يمكن الفصل هنا بين النص والمؤلف، أو بين النص وموقف صاحبه من أحداث سياسية خارج النص؟!

«إن البعدين الاجتماعي والسياسي للفرد المصري قد التحما عند الشاعر، وبلغا ذروة النضج فكان على الذات أن تبدأ مرحلة أخرى بعد تأكُّدها واكتشافها في هذين البعدين اللذين كان قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢م تعبيرًا عنهما، إذ بعدهما ذابت الذات في الجماعة، وأصبحت قضية الفلاح هي قضيةَ المجتمع الكادح الذي قامت من أجله الثورة، قاضية على الإقطاع والرأسمالية والاستغلال، بعد إنهاء عهد الملكية الفاسد وطرد المستعمر الغاصب حينئذٍ - وفي هذا الوقت فقط واجهت الذات نفسها وبدأت عملية الانصهار؛ لاستبعاد الرواسب القديمة وإزالة العقبات في طريق إعادة البناء وتشكيله من جديد، فتحدث الشاعر عن الاشتراكية أو العدالة الاجتماعية، والعلم والتعليم، وأشاد بجهود الثورة والثوريين في كل مكان.»[1] وهذا ما يفسر ظاهرة كان يَعدها النقاد سابقًا من الظواهر الغريبة «أن يكون

---

[1] د. مصطفي السعدني: السابق، ص٣٠ - ٣١.

الفن تعبيرًا عن واقع اجتماعي معيَّن، وملابسات تاريخية محددة، ولكنه رغم هذا يرتفع فوق هذا الواقع المعين والتاريخ المحدد.»[1]

قراءة العصر مهمة أيضًا في فهم طبيعة النموذج الفني وخصائصه اللغوية والأدبية، فمعرفة العصر في هذا الاتجاه مهمة لمعرفة التكوين الشعري، فليس العصر فقط بأحداثه موضوعًا شعريًا وموقفًا شعريًا تجاه الزمن، بل إن الأحداث والقضايا تخلق مواقف وأساليب شعرية، وترعى أنماطًا من التركيب الفني، وتكون لها القدرة على تغيير العطاء الشعري، والمنطلقات الشعرية، الأمر الذي حدث بالفعل للشعر المصري بعد (شوقي)، وبعد اكتمال صرح الكلاسيكية، وهذه الأحداث السياسية والاجتماعية خلقت ذلك الشكل الفني الرومانسي لدى (أبوللو)، وطبيعة المجتمع خلقت هذا النموذج الشعري الذي يزاوج بين مفردات أو دوالَّ لغوية متباعدة الدلالة، وبعد جماعة (أبوللو)، جاءت حركة الشعر الحر لتقارب وضعًا زمنيًا مختلفًا اتسم بالتفكك والتشتت بين الأوطان العربية، انقلبت فيه الثوابت وأصبح صديقُ الأمس عدو اليوم، وعدو الأمس صديق اليوم، فخلق ذلك نمطًا شعريًا مختلفًا، أخذ هذا النمط مساراته في التحديث على يد من أُطلق عليهم شعراء الحساسية الجديدة، شعراء ما بعد الحداثة، «وعلى ضوء هذا كله تحددت على نحوٍ حاسم معانٍ كثيرة؛ معنى الثورة، معنى الشعر الثوري، معنى الشاعر الثوري، مدى العلاقة بين الماضي والحاضر، مدى الرؤيا المستقبلية، مدى إيمان الشاعر برسائل النضال أو بمسارب الهروب، وبرزت من خلال ذلك أسئلة قديمة، ما مهمة الشعر؟ وما وجه الصلة بين الشاعر والمفكر؟ ما اللغة؟.. وما اللغة الشعرية؟

وما العلاقة بين الشاعر والجمهور؟ وقد كانت الأجوبة على هذه الأسئلة أيضًا محدِّدة الاتجاهات التي سار فيها الشعر.»[2] وقد اختلف مفهوم الزمن عبر الحضارات وعلاقته

---

(1) محمود أمين العالم: الثقافة والثورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة ذاكرة الكتابة، ٢٠١٠، ص٣٠٠.

(2) د. إحسان عباس: السابق، ص٤٧.

بالمكان، فالحضارة الإسلامية ترى الزمن «دورات – محدودة الأمد – يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضي، بينما تذهب الحضارة الأوربية إلى أن الزمن: تيار مستمر، وخاصةً منذ أن ارتبطت في القرن التاسع عشر بفكرة التقدم أو التطور التي تَعني استمرار السير قُدُمًا دون معوقات من النظرة إلى الوراء»[1] والشاعر نفسُه لا يخرج عن هذا التصور للزمن الذي تراه الحضارة الإسلامية، فهو ينظر إليه بوصفه وحدات متتابعة، لكل وحدة ما يميزها زمنيًا، وفي شهادته النقدية ما يشبه البيان النقدي، فيتحدث الشاعر عن هيكلة البنى الشعرية في عصره وعصورٍ سابقة، ما يؤكد أن ظروف العصر ترسم ملامح التعبير الفني، وطرائق التركيب الشعري، فهو يَحكي الظروف الزمنية لظهور ديوانه الأول «أغاني الكوخ» فيقول:

«وقد حفزتنا لإظهارها – (أول تجربة شعرية) – الرغبةُ في تسجيل أول باكورة فنية لفترة خاصة من العمر، وروح التشاؤم السائدة في النقد الحديث بالشعر ومستقبله، وبوجه خاص بشعر الشباب الذي غلبت عليها المسحة التقليدية المحضة، والرخاوة والضعف في معانيه وأساليبه، مما يرجع إلى عدم التركيز الفني، في الاستعداد الطبيعي، وضعف الطاقة الشعرية في التعبير الدقيق الصادق عن الإحساسات المختلفة لكل ما يخالج نفسَ الشاعر، من المرائي والوجدانات المنعكسة في نفسه، والتهافت على الشهرة من غير زاد فني، يدعم به الشبابُ محاولتَه الظهور في المجتمع، مما أغرى الكثيرين إلى النظم الجاف في كل مناسبة أقلُّ ما توصف به أنها بعيدة عن التأثير في إحساس الناظم وشعوره، فلا يستطيع أن ينتج فيها غير كلامٍ غث، ساعد على رصفه في قوالب منظومة تكرارُ المحاولات في محاكاة الشعر القديم والسطو على صياغته وأفكاره، ومهما بلغت به الإجادة في السبك فهو خالٍ متهالك؛ لنضوب الروح وجفاف الطبع في مادته، وقلما تراه إلا في صور فاسدة، يشوبها النزوع إلى العامية التي جرَّ إليها عدم الاحتشاد للشعر بطبع فطري، واستعداد قوي، واطلاع عميق، وتأمل في

---

[1] نفسه، ص٦٨.

الفنون المختلفة، والتشرب بروحها، وفي طليعتها الشعر.»[1] وهكذا كان محمود حسن إسماعيل يدرك هذه الوحدة من الزمن في عصره ويدرك النمط الشعري السائد فيها، وطبيعة النموذج الفني، وتكمن رغبة الشاعر في التأثير في العصر بتغيير ذلك النمط الفني، وهو في نظرته إلى تلك الدورة الزمنية التي تحدد ملامح شعره، ربما يعود للوراء يستلهم وحدات زمنية سابقة، فهو حين يبرر وصفه لطبيعة القرية التي عاش فيها، وأنينِ السواقي، وبؤس الكوخ، يرتد إلى دورة زمنية سابقة ليؤكد أن ما جاء به ليس بدعة ولا مستغرَبًا فيقول: «وهؤلاء شعراء العرب في العصر الجاهلي تحضنهم الطبيعة في البادية، بين وِهادها ونِجادها، ويترامى بهم انتجاع الرزق في قيعانها المعشِبة حاثِّين لها المطايا خفافًا إلى موارد عيشهم، يحْدونها بالأهازيج الطبيعية، التي تنبعث من قلوبهم شجيةً بريئة، تُطرب رواحلهم وتسليهم في رحلة السُّرى ومضاضة الأسفار، أراهم قد عبروا عن إحساسهم في هذه المعيشة البدوية بشعر صادق يُعَد مثلًا أعلى لتصوير أثر الطبيعة في نفس البدوي، فوصفوا لنا الجبال الشامخة والسحب السارية، ورهبة الليل في البيد، وعصف الرياح حول الخيام، والدِّمَن العافيات يمرون بها فيخطف سكونُها كامنَ شعورهم، فيندبون قُطّانها، ويناجونِ أرقَّ النجوى،ووصفوا نار القِرى ولمحها في قلوب المدلِجين الحيارى، و ما كانوا يعْبرون به في مسالكهم من شجر البان وزهر الخُزامى والشيح، يتنفسون من جوها أرَجَ الذكرى لسالف عهودهم، فجاءت أشعارهم صورًا حية للتجارب مع الطبيعة التي عاشوا فيها، حتى لَيعدها الناقد النزيه أبرعَ الآثار الشعرية الخالدة لطبيعة البادية وحياتها، تتقاصر عن محوها الأجيالُ»[2] فهذا هو إدراك الشاعر للزمن (وحدات أو دورات زمنية محددة) فبعد أن حدد ملامح التعبير الشعري السائد في زمنه وإنكار النقاد عليه، استرجع وحدة زمنية قديمة ليدلل على أصالة النمط الشعري الذي تبناه، فكل عصر له نمط تعبيري خاص، لكن هذا النمط إذا عبر عن

---

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، ص ١٣٤.
[2] نفسه، ص١٣٧.

عصره فهو يعلو عليه ولا يكون انعكاسًا مباشرًا له، وانسجامًا مع هذا التصور للزمن يكون التصور للدورات الشعرية العربية عبر التاريخ الأدبي، فقد تميزت كل دورة زمنية (مرحلة شعرية) بخصائص تميزها عن سوابقها ولواحقها، «في أواخر الأربعينيات من هذا القرن بدأت المدرسة الجديدة في شعرنا المعاصر أُولى خطواتها في حياتنا الفنية، وعلى امتداد السنوات الثلاثين التي أعقبت ظهورَها مضت تشُق طريقها لتؤصِّل للمذهب الجديد الذي تدعو إليه، وعلى هذا الطريق اتسع مجال حركتها، وتزايد عددُ الذين أغرتهم التجربة الجديدة على اللحاق بالركب المندفع خلف رواده الأوائل الذين راحوا يبشرون بحركة تحرير لشعرنا العربي»[1] ولسنا هنا في موضع تحديد الاتجاه الشعري في هذه الفترة، إنما المراد هو الكشف عن طبيعة التطور الأدبي عبْر دورات الزمن، «وعلى هذا فكل فن له حدوده الزمنية والتاريخية، وفيه كذلك ارتفاع وتحليق فوق هذه الحدود، وبرغم الانفصال الذي يفرضه الصراع الطبقي من لحظة تاريخية إلى لحظة تاريخية أخرى، ورغم تنوع النظم الاجتماعية، فهناك اتصال إنساني واحد عبْرها جميعًا»[2] ويقع محمود حسن إسماعيل موقعًا وسطًا بين القديم والحديث، ويصعب على قارئ شعره أن يَسلكه في مذهب معين، كالرومانسي والواقعي والرمزي؛ لأنه يجمع عناصرَ شتَّى من هذه المدارس الفنية، لكنه في النهاية يمثل صوتًا فنيًا عميقَ التميز والتفرد في شعرنا العربي.

وفي النهاية قد يتعجب القارئُ من موضوع التمهيد وما علاقته بمحمود حسن إسماعيل، لكن في كتابٍ كهذا هو من التراجم وفي الوقت ذاته يقَدم التحليل الفني كان لا بد من توضيح طبيعة النظرة القرائية التي ينهض منها الكتاب للشاعر محمود حسن إسماعيل، وموقع محمود حسن إسماعيل الزمني في تاريخ تطور الشعر.

---

[1] د. يوسف خليف، أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٠.

[2] محمود أمين العالم، السابق، ص ٣٠١.



الباب الأول

حياته ومرحلته الشعرية

حياتـــه

١-١-٠

في الثاني من شهر يوليو ، وفي يوم شديد الحرارة ، من عام ١٩١٠، في بلدة أشد حرًا، تبعد عن القاهرة باتجاه الجنوب في صعيد مصر بثلاثمائة وثمانية وثمانين كيلومترًا، وهي قرية (النخيلة) بمركز أبو تيج بمحافظة أسيوط، ولد الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، وقد عاش الشاعر طفولته وصباه في هذه القرية الجميلة – وهي شبه جزيرة – التي يحيط بها النيل. والنخيلة قرية عريقة من أكبر قرى محافظة أسيوط، تتميز بوجود كثير من المحلات التجارية بها في هذا العصر، وقد حسن تقسيمها واكتملت مرافقها، وتصل رقعتها إلى عشرة آلاف فدان، ويوجد فيها خمس مدارس إعدادية، وخمسة وعشرون مدرسة ابتدائية، ومدرستان ثانويتان، منهما واحدة لا تزال باسم الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، ومن عائلات النخيلة الشهيرة : الجغيل ، الشويخ ، الجعافرة ، الشنايفة ، وغيرهم كثير، وهي قرية يعيش فيها الآن ثلاثة وثمانون ألف نسمة على مساحة ستة آلاف فدان، ومن مشاهيرها بجانب الشاعر الكبير الصحفي المعروف (سعيد سنبل)، وقد حباها الله من جمال الطبيعة وسحرها الشيءَ الكثير «من نيل ينساب مُتماوِجًا تحت أغصان شجر الخروع وذَقْن الباشا، التي يحمل الهواءُ رائحتها العطرةَ إلى هذا الجمع الكبير من نخيل سامق متراقص يحكي أسرارًا ويُخفي أسرارًا، من ظل ظليل يَفيءُ إليه الشاعرُ في صباه.. مُتأمِّلًا هائمًا في جزيرة في عرض البحر (النيل) يصلها في زورقه الصغير ليختبئ في كوخه الصغير البسيط الذي أصبح صومعتَه الخاصة ومهبط وحيه.. هناك وبين أحضان هذه الطبيعة المِعطاءة تنفس الشاعر الكبير، محمود حسن إسماعيل، وعاش طفولته وشبابه الباكر الذي رسَّخ لديه معنى التأمل في الحياة أو الطبيعة من حوله»[1]

---

[1] سلوان محمود في تقديمها لكتاب: المختار من شعر محمود إسماعيل، مكتبة الأسرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف ٢٠٠٣، ص ١٠.

في هذه الطبيعة عاش الشاعر، في محرابه الأزلي (الكوخ)، بين وقع السواقي، شاهد آلام الفلاح البسيط، الذي يذرُّ الحب ويأخذ الفتات، كانت تؤلمه كثيرًا هذه الصورة؛ لأنه رأى بؤس الفلاح بنفسه، وعاش مرارة ومشقةَ أن يزرع الفلاح ويكدح في الأرض، ثم يكون الحصادُ كله للقصر، «في كل هذا الجمال الطبيعي الذي تبلَّج به ريف مصر ، وفي كل هذا الشقاء التي اكتوت بناره نفوس بريئة لا تعرف من الحياة إلا الإخلاصَ لعملها، بيْد أنها محرومة من أتفه متع الحياة المترَفة في المدينة»[1]

ولذا فإن محمود حسن إسماعيل قد عايش القرية –النخيلة، بكل همومها وجمالها، بل كان فردًا في حياتها وليس رقيبًا يرصد هذه الحياة بعينٍ خارجية، فاستمتع بطبيعتها الساحرة، وعانى من بؤسها وآلامها، بؤسِ الفلاح الذي يفترش الكوخ فيكون قصرَه المنيف، يعانق الحرمان من دون شكوى، وينظر يتأمل في الطبيعة الخلّابة، والخضرة اليانعة، بين التأمل في طبيعة القرية ومعاناة الفلاح البسيط تروح وتجيء مشاعر محمود حسن إسماعيل ، حتى بَعْد مغادرته للقرية ورحيله للقاهرة ظل يسترجع ذكريات القرية، ومن ذلك ما تحكيه ابنته (سلوان محمود) فتقول: «وكانت الذكريات الجميلة التي يحلو له أن يسترجعها معنا.. سمعت منه عن الناي الذي أطربه، عن الأرْغول الذي أحزنه، وجسد له حزنَ قريته في صباه.. يشق أبناؤها الأرضَ.. يذرون الحب ويأخذون الفُتات.. سمعت منه عن النيل والتأمل العظيم في رحابه والإحساس بالصفاء أمام عظمته.. سمعت عن الحقل والسنبلة، عن الشجرة والزهرة، عن الفراشة والغراب.. عن القمح وزهرة القطن.. وهزّ الريح لعطاء الأرض.. سمعت منه أن الأرض تشقّها فأس، فرحة الأرض ترمي فيها يد مشققة البذرة، والحصاد كله للقصر المنيف صاحبِ كل شيء.. والمعاناة لا ثمنَ لها إلا ما يقيم الأوَدَ، ويُبقي شعلة الحياة.. لبذل الجهد من جديد»[2]

---

(1) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج١، ص١٣٩.

(2) سلوان محمود: مقدمة المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، ص١٠-١١.

فتظل ملامح القرية التي تربّى فيها تُلازم محمود حسن إسماعيل، في صورتين بالغتي الأهمية: (الأولى) هي التأمل في الطبيعة الخلابة، و(الثانية) القرية التي تعيش من أجل خدمة المدينة وفيها بؤس الفلاح وفقره المدقِع، «اضرب بقدمك في ليلة من ليالي السِّرار بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام وعثرات المسالك في عصر كاد يفترش فيه المدنيُّ الشعاعَ ويتوسد مساقط النور !! وخضْ بها تلك القنى التي تساور الفلاحَ في غيطه، واجلس بجانبه في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من ردائه على عصاه وفأسه، وقاسِمْه الطعام والشراب، وتعال فحدثنا كيف أكَل؟ وكيف شرِب؟ وهل تردد في احتساء الماء المقطَّر من كوب بِلَّوري شفيف، أم انبطح على بطنه فعَبَّ الماء من مسربه العكِر، فقام إلى فأسه فواصل عمله، لا يستريح ولا يعرف طعم الهدوء!!»[1] فظل محمود حسن إسماعيل مهمومًا بالفلاح ومعاناته التي عايشها عن قرب في قريته (النخيلة)، وسنرى لاحقًا كيف تشكَّل الفلاح رمزًا شعريًا له دلالاته البعيدة في شعر محمود حسن إسماعيل، وكيف تشكلت المفردات الريفية الأخرى من مثل الكوخ، والساقية وغير ذلك،

يقول محمود حسن إسماعيل:

بعثِر عليه الدمعَ ما صفقتْ	في قلبك الألحانُ يا شاعرُ
واحرق له الأجفانَ ما مسها	برحُ الضَّنى والزنُ يا ساهرُ
عرِّج عليه ساعةً واتخذ	في ظله مأواك يا عابرُ
وطف حوالَيْ ركنه والشمس	نور الهدى والرشدِ يا حائرُ
هنا خبايا النفس مطمورةٌ	غشَّى عليها الزمنُ الجائرُ[2]

وكما غنى محمود حسن إسماعيل للكوخ، غنى للساقية وبقيةِ مفردات الحياة الريفية التي لم ينسها الشاعر بعد رحيله للمدينة، فقال في الساقية:

ناحت فلا الزهرُ على عوده	ألقى عقود الطَّلِّ من جيدِه
ولا مغني الطير في وكره	رق لها وازورَّ عن عوده

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج١، ص١٣٩.
[2] نفسه، مج١، ص١١.

ولا رئى المِطرابُ في أيكه	من ساجع الروض وغِرِّيده
والعاشق البلبل في عُشه	أسرف في نجوى معاميده
يختال فوق الغصن مستلهِمًا	وحيَ الهوى من روح معبوده
أقام للبستان عيد الهوى	فراح يلهو الروضُ في عيده[1]

فقد تشكّل وجدان محمود حسن إسماعيل بكل صور الطبيعة الجميلة التي شاهدها في قريته (النخيلة)، وبكل أحزان الفلاحين البسطاء ومعاناتهم، أولئك الذين نشأ بينهم وعاشرهم وتأثّر بهم فتشرّب كلَّ هذه الصور التي عكسها في شعره طوال حياته، وهذا التأثر بالبيئة الخارجية هو الذي يجعل الكتابة الإبداعية في صعيد مصر تعلن عن مفارقَ في شتى دروب الأدب العربي، تمنحنا عند مطالعة نتاجها الأدبي خصيصًا مميزًا، يجعلنا نجزم بأن لصعيد مصر خصوصية مختلفة في تشكيله الأدبي، أكسبها ذلك التميزَ خصبُ الأرض التي سمحت لماء النيل العذب أن يسبر أغوارها، لتتمخض كل حين وحين بأديب أريب، كما كان للسليقة دورٌ في التكوين السيكولوجي لأدباء الصعيد، وها هو الشاعر محمود حسن إسماعيل مثال لهذه الخصوصية التي تَميز بها أدباء جنوب مصر، ونتاج لسيكولوجية المكان، فتغنى بحب الطبيعة، وهام بالنهر الخالد، وأفضى إلى العالم وأفصح عما يشعر به الفلاح الذي لا يستطيع الشكوى، وجسّد عشق الحرية والانطلاق، وإذا كان الأسلوب هو الرجلَ نفسَه كما يقول الفرنسي (بوفون) فإن ثوب محمود حسن إسماعيل ريفي، ابن النيل عامةً، والأرض والكوخ بخاصة. هذا الارتباط العميق بالمكان والعصر لا يمكن إغفاله في هذه النشأة الريفية في الصعيد، بحجة قراءات نصية حديثة تفارق المؤلف من أجل البناء النصي وحده، لا يمكن إغفال هذه السمة المهمة لمحمود حسن إسماعيل في نشأته، فهو الشاعر الذي يحمل كل سمات جنوب مصر حتى في ملامحه الشكلية والجسدية، فالريف في مصر له خصوصية في تشكيل أبنائه، وريف الجنوب في صعيد مصر له خصوصية أكبر في هذه التنشئة، أكاد أشعر بمعاناة محمود حسن إسماعيل، وهو يحكي مُجسِّدًا هذه المشقة التي لا تزال صور منها موجودةً في

(1) نفسه، مج١، ص٥١.

حكايات الريف المصري حتى وقتِنا الراهن، فما بالك بها في أواخر العشرينيات، يقص علينا محمود حسن إسماعيل هذه المعاناةَ فيقول: «عشت في قريتنا السنواتِ الأولى، ولم أكن في معظم الوقت مع أهلي في الكوخ، بل كنت أعيش في الغيط على مشارف نهر النيل جنوب (أبوتيج) أشارك في العمل، أعزق الأرض، وأبذر الحب، أتابع البذرة منذ غرستُها حتى الحصادِ، وتعلمت في الخُصِّ ودرست فيه وتقدمت إلى امتحان شهادة (البكالوريا) من الخارج، وحصلت عليها ثم رحلت إلى القاهرة لأدخلَ (دار العلوم)، كنت أقرأ في الخُصِّ الصُّحفَ، وخاصة (البلاغ الأسبوعي) وكانت هذه الصحف تأتي إلى الباشا صاحب الضَّيعة المجاورة لحقلنا، وكان واحد يعمل عند الباشا اسمه (فريد) يذهب كل يوم إلى مكتب البريد لإحضار بريد الباشا وفيه الجرائد والمجلات، وكان فريد يمر بي فأتصفح بعض ما يحمل، وآخذ منه (البلاغ الأسبوعي) في يوم أو يومين قبل أن يصل الباشا، لم تكن لدي في الخُصِّ غير الكتب المدرسية، ولم أقرأ شعرًا غير المحفوظات المقررة، ومن هذه المحفوظات بدأ رفضي لكل قول مكرَّر وتعبير زائف»[1] وقد أبرز هذه المعاناةَ في تصديره لديوانه الأول (أغاني الكوخ)، فقال: «...من عام ١٩٣٣م»

...من عويل السواقي وهي تذرف حسرة الإنسان لتراب الكوخ!

... من إطراق الوجوه الطيبة التي طحنت آباءها مسيرةُ الظلْم على أيامها الصابرة، وجرَّعتها غفلةَ الرِّق، وطمأنينةَ الهوان.

... من الضجر القانت الذي أخنى على كاهل الفلاح بأُلفة الفقر والقهر، وقناعة الحرمان!

... ومن أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأُوار في صدر القرية، نزح مع الشاعر من قريته في صعيد مصر ناي أخرسُ الغناء... لم يكد ينشق لُهاث المدينة في أكتوبر عام ١٩٣٢م حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التي حملتها أوراقُ (أغاني الكوخ) وطلعت بها للناس أول يوم عام ١٩٣٥م»[2]

---

[1] سلوان محمود: السابق، ص١٠.

[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٧.

والشاعر «يرى نفسه دومًا غارسًا ومنتظرًا ومتوقعًا للثمار، متعبدًا في محراب هذا الكون الحافل بالأسرار والرموز، مصطنعًا لإبداعه لغةً شعرية تَمَيَّز بها عن كل شعراء عصره وما يزال منفتحًا علي الوجود القاهري بكل صخبه وتياراته المصطرعة، بالقدر الذي تسمح به صعيديته المتشبثة بالقيم والأعراف وميراث الأرض والزمن»[1] وتظل كلمات الشاعر عن نفسه هي الأهمَّ في تصوير هذه الحياة الريفية والعمل في الأرض «أذكر أني كنت أغرس البذور بيدي أحيانًا في تراب الحقل وأعيش بجوارها، أتابع نماءها حتي تظهر ويستوي عودها وتتهيأ للحصاد، فأشارك في حصادها وأزاملها حتى تعود إلي البيت غَلةً أو ثمرة»[2] فليس محمود حسن إسماعيل بالشاعر الذي تنعَّم في رغَد العيش، أو أنه من أبناء القصور مثل (شوقي)، حتى تتملكه الصنعةُ الشعرية، إنما هو ابن الأرض، عرقَ فوق ترابها، واكتوى بلهيب الشمس المحرقة في صعيد مصر، فاسترسل الشعرُ منه طبيعيًا يُبرز المعاناة والألم والطبيعة الحية، فقد علمته الطبيعة أن يغني، وعلمه الريف كيف يعزف على أوتار الكلمات، فجاء شعره رَقراقًا صافيًا.

هذه النشأة الموغلة في ريف الجنوب جعلت الفلاح موضوعًا شعريًا عميقًا في دلالاته عند محمود حسن إسماعيل، على النحو الذي سيتضح في فصل الرموز الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، وها هو الشاعر يجعل ألم الفلاح أغانيَه، مستلهمًا لذلك صورةَ الساقية:

وندابةٍ* تحت ظل الكـــروم	على الثَّور يشكو إسارَ القيـــود
تضِج على دائرٍ كـــالــرحى	يذوق من السوط ذلَّ العبيــــد
مضيَّعة النَّوح.. كم أرسلت	شجاها يئن أنينَ الشريــد!
وكم ضحك الزهر لما بكت	وهز على الدمع رَخْصَ القُدود!

[1] فاروق شوشة: http://www.asmarna.org/al_moltqa/archive/index.php?t-6069.html

[2] سلوان محمود: السابق، ص١٣.

* الساقية

فلمـا خبـا دمعُهـا صوَّحـت ... أفـانينُــه.. واعـتراه الـركــود[1]

أيحيا على فيــض أجفانهــا ... ويأبى لها الصفوَ يا للجحــود!

هذه الصورة الشعرية التي قد يضر نثرها ويُفقدها بريقها تعطي ملمحًا من ملامح نشأة الشاعر، وإحساسه بالظلم في الحياة، وقد اختزل هذا الظلم في المقابلة الفنية في البيت الأخير من الدفقة الشعرية السابقة.

أيحيا على فيــضِ أجفانهــا ... ويأبى لها الصفــو يالَلجحود![2]

هذه النشأة قد تَجاور فيها جمال الطبيعة الريفية ورقتها، مع بؤس الفلاح وشقائه، مع الإحساس بالظلم وسلْب الحقوق، يضاف إلى ذلك جانب آخر في النشأة وهو الحس الصوفي، وهذا ما سيفرَد له الكتاب لاحقًا، فهذه المنطقة تحديدًا في صعيد مصر ينتشر فيها التصوف، والولع بحب آل بيت رسول الله ﷺ، وأولياء الله الصالحين، وتكثر في هذه المنطقة الطرق الصوفية، وتُقامُ الموالدُ عند الأضرحة، وينشَد فيها الشعر الصوفي، ومن أشهر الموالد في منطقة أبو تيج حتى اليوم (مولد العارف بالله محمد بن أحمد الفرغل)*، الذي يقام في النصف الأول من شهر يوليو، ويزوره نصف مليون زائر. كل ذلك أعلى من الحس الصوفي

---

(1) نفسه ، ص ٢٤

(2) نفسه، ص ٢٤

* هو العارف بالله محمد بن أحمد الفرغل، ينتهي نسبه إلى الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وقد عاش ما يقرب من ٤١ عامًا، وتوفي عام ٨٥١ هجرية، وتحكي الروايات الشعبية أن من أشهر كرامات العارف بالله الفرغل أنه كانت لعمه بنت ذهبت لتملأ جرتها من نهر النيل، فابتلعها تمساح ضخم، وعلم الشيخ بذلك فقال لعمه: اذهب إلى النيل وناد على التمساح، وقل له: كلم الفرغل، ففعل عم الشيخ ذلك، فما هي إلا لحظات وخرج التمساح حزينا متوجها إلى الفرغل في مسجده فما كان من الفرغل إلا أن أحضر حدادا ليكسر أسنان التمساح، وأمره أن يلفظ البنت حية بإذن الله، فلفظها وسط ذهول الجميع.

لدى الشاعر ذلك الحس المستشري في الصعيد عامة، ومنطقة أبو تيج خاصةً. هذه البيئة المتصوفة تركت أثرها الأولي في نشأة الشاعر ، الذي ارتقى فيها بعد إلى أثر صوفي عميق في شعره:

ظمئتُ إلى الله يوماً.. فلم ... أجد خمرتي غيرَ هذا الجسد
على ثغره آيةٌ أفلتت ... بأسرارها من نبيٍّ الأبد
على شَعرِه عالَم فوقه ... وعود الهوى مبهَمات الأمد
على نحره هالة حدثت ... برؤيا ملاك عليها سجد
وفي جفنه نبأ تائهٌ ... لغير الهوى في دمى لم يرد
وفي هديه بغتة عذبة ... كأني بها ساحر مستبدّ
وفي قَده -جَلَّ باري الصبا- ... صلاة مقيدة في جسد[1]

ويقول – أيضًا -:

ليتني كنت صلاةً ... في كهوف الناسكينا
أتلاشى في طريق الله ... شوقًا وحنينا[2]

وهذه النزعة الصوفية كثيرة في شعره، وتشرَّبها منذ نشأته الأولى، وسوف يخصص الحديث عنها لاحقًا.

وقد تعلم الشاعر القرآن الكريم في القرية وتنقل في تعليمه الابتدائي والثانوي بين القرية ومدينة أسيوط و«نشأ الشاعر في شارع من شوارع (النخيلة) اسمه (شارع الراهب)، وبجوار بيتهم هناك كنيسة كان يسمع أجراسَها، ويرى عندها بعض رجال الدين المسيحي؛ أما بيته ففيه القرآن يُتلى والصلوات تُقام، أما مزاج شاعرنا الخاص فيشكِّله حب الطبيعة والتأمل فيها وحبه للعزلة، كذلك الحزن المصري العريق الضارب في أعماق الريف المصري منذ آلاف السنين، ومن ثَمَّ فإنه كان قليل الأصدقاء، وإذا أضفنا إلى ما سبق مؤثراتٍ أخرى

---

[1] نفسه، مج١، ص٦١٦.
[2] نفسه، مج١، ص٦١٧.

في حياته الفنية، نشير إليها في إيجاز قاصدين ذلك التناقضَ في حياته الاجتماعية إبّان تكوينه بين سادة للناس وعبيد للأرض وملّاكها»[1]

هذا التناقض الاجتماعي، حمله المتن الشعري، فوصف بؤس الفلاح وفقر القرية في مقابل لهو المدينة ورفاهية عيشها، ومن هنا تأتي قمة الغبن، عندما يشقى الفلاح ولا أملَ له في حياة كريمة، وعندما تعيش المدينة على متاعب القرية.

شهدته يذرو دخانَ الأسى والوجدُ في كانونه ساعرُ
تبكي سواقي الحقل أشجانَه وما بكاه - مرةً - شاعر
والبائس الفلاح في ركنه عريان يشكو ضنكه حائر
شالت بزرع النيل أكتافُه وما رعاه البلد الغادر
لها• بزيف الغرب في مدنه والريف من أوجاعه حائر[2]

هذه هي الصورة التي نشأ عليها شاعر الكوخ (محمود حسن إسماعيل) مفرداتها واضحة بسيطة هي: الفلاح، الساقية، الأرض... ومحيطها: هو القرية البائسة الفقيرة، وموضوعها: الظلم والتناقض بين من يكد ويتعب ولا يجد من نتاج كده شيئًا، ومن يلهو ويمرح ويعيش في رغد العيش، ومواصفاتها سمة الجنوبي الريفي الذي لم يغادر هذا الثوب بعدما رحل إلى المدينة وانتقل في أسفاره ومناصبه.

[1] محمد المصطفي: من أطلال الكوخ، مجلة أفق، السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦.
• من يلهو.
[2] محمود حسن إسماعيل: مج١، ص١٦.

١-١-١

انتقل محمود حسن إسماعيل من النخيلة في جنوب مصر إلى العاصمة القاهرة والتحق بكلية دار العلوم، التي كانت تسمى حينذاك: «كلية العلوم والأدب» وذلك في أكتوبر من عام ١٩٣٢م، وتأثر بأساتذته في دار العلوم وهي في أوْج مجدها، وصحبة الزملاء ورفاق الدراسة، كذلك الحياة السياسية والأدبية التي أثَّرت في حياة الشاعر النفسية والفنية فقد عاصر ما بين الحربين العالميتين، ونشأت في تلك الفترة حركاتٌ أدبية، احتدم الصراعُ فيها بين القديم والحديث، وأدت الصحافة دورها كاملًا في هذه المعارك فعرَّفت الناس بأدباء خالدين، وشعراء عظام، ومن هذه الحركات جماعة (أبوللو) التي انضم إليها النوابغ من الشعراء الشباب، وقد كانت لمحمود حسن إسماعيل بداية في سماء الشعر العربي، «المتمثلة في صدور ديوانه الأول أغاني الكوخ في مستهَل عام ١٩٣٥م، للمرة الأولى في تاريخ الشعر يصبح الكوخ - وليس القصر- عنوانًا لديوان شعري، رامزًا إلى اختلاف التوجه، وتغيير مسار الانتماء والدعوة الحارة إلى أفقٍ شعريٍّ مغاير، يكون محوره الأرض والفلاح والقرية والمحراث والشادوف والنورج والساقية والغراب (راهب النخيل)، وصميم الحياة اليومية الواقعية، الغارقة في شظف العيش والمعاناة الطاحنة، في قلب صعيد مصر»[1]

وقد عاصر الشاعر أحداثًا سياسية متعددة كثورة ١٩١٩م، والاستعمار البريطاني لمصر، وقيام ثورة ٢٣ يوليو، وهزيمة ١٩٦٧م، ونصر أكتوبر ١٩٧٣م، وما عاصر هذه الفترةَ من أحداث عالمية، وقد أثرى شاعرُنا المكتبة العربية بأربعة عشر ديوانًا تحمل عبير حياته وعمق تجربته التي عايش من خلالها تجربة الأمة العربية .

---

[1] فاروق شوشة في ندوة بمناسبة ذكرى الشاعر على الرابط التالي:
http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm

الدواوين الشعرية

- أغاني الكوخ، ١٩٣٥م.
- هكذا أغني، ١٩٣٧م.
- الملك، ١٩٤٦م.
- أين المفر، ١٩٤٧م.
- نار وأصفاد، ١٩٥٩م.
- قاب قوسين، ١٩٦٤م.
- لا بد، ١٩٦٦م.
- التائهون، ١٩٦٧م.
- صلاة ورفض، ١٩٧٠م.
- هدير البرزخ، ١٩٧٢م.
- صوت من الله، ١٩٨٠م.
- نهر الحقيقة، ١٩٧٢ م.
- موسيقى من السر، ١٩٧٨ م.

وكان محمود حسن إسماعيل مدرسة متميزة من مدارس الشعر ، تخرج فيها العديد من الأسماء اللامعة في عالم الشعر، وله كتاب «الشعر في المعركة » صدر الجزء الأول منه عام ١٩٥٧م وجزء آخر من الكتاب نفسه صدر عام ١٩٦٧م

دراسات أدبية ومقالات وقصائد نشرت في المجلات والصحف:-

في المجلات السياسية الأسبوعية (أبوللو، النهضة الفكرية، صحيفة دار العلوم، الإذاعة، مجلة الأقلام العراقية، مجلة البيان الكويتية، الرسالة الجديدة، مجلة الأدباء العرب،

الأديب (لبنان)، مجلة الشعر ، مع الإشراف علي تحريرها). في الصحف : (الأهرام، المصري، الدستور، الجمهورية، الأخبار).

ندوات ومحاضرات : -

- الاشتراك في مؤتمرات الأدباء والشعر العربي، والمحافل الأدبية في مصر والبلاد العربية منذ عام ١٩٣٥م.
- الاشتراك في الندوة العالمية لموضوع الالتزام في الأدب بـ(يوغسلافيا) عام ١٩٦٩ م.
- تمثيل مصر في مهرجان الشعر العالمي بـ(يوغسلافيا) عام ١٩٦٩م.
- الاشتراك في مهرجان الكواكب بمدينة (حلب) عام ١٩٦٩م.

وكان لمحمود حسن إسماعيل، الشاعرِ الكبير، دور كبير في إثراء الحركة الغنائية العربية المصرية بمساهمته من خلال قصائده الغنائية .. ورفع شأن القصيدة الغنائية ومواكبتها لكثير من الأحداث الوطنية، التي شكلت مفاصلَ هامة في حياة الشعب المصري والعربي على حد سواء «ومن أشهر هذه القصائد الغنائية ...

قصيدة «الصباح الجديد»

(غناء أم كلثوم وألحان رياض السنباطي) ومطلعها..

رأيت خطاها على الشاطئين صباحاً ينوِّر في المشرقين

وقد غنتها أم كلثوم في يناير عام ١٩٥٦م بمناسبة إعلان الدستور الجديد، ولم تسجلها على اسطوانات والقصيدة من ثمانية عشر بيتًا من الشعر غنت منها اثني عشر بيتًا فقط

قصيدة «دعاء الشرق»:

(ألحان وغناء محمد عبد الوهاب) ومطلعها..

يا سماءَ الشرق طوفي بالضياء وانشري شمسَك في كل سماء

وهذه القصيدة من نوادر القصائد والأغاني التي تخاطب الشعب العربي وتدعو إلى وحدته، وقد نال الموسيقار عبد الوهاب عن هذه القصيدة (الأسطوانة البلاتينية).

قصيدة «مصر نادتنا»

(ألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب)، ومطلعها ..

مصر نادتنا فلبينـــــا نداهـــــا ومشيناها صُفوفًا فــي هواهــا

فـإذا باغٍ علـى الأرض دعـاهـا تـرقص الأرواحُ والــدنيا فداها

قصيدة «النهر الخالد»

(ألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب)، ومطلعها ..

مســافــرٌ زادُه الخيـــــــال والسحـر والعطـر والظـــلال

ظمـأنٌ، والكـأس فـــي يديـــه والحب والفـن والجمـــــالُ

قصيدة «بغداد يا قلعة الأسود»

(غناء كوكب الشرق أم كلثوم وألحان رياض السنباطي)، ومطلعها ..

يـا جبهةَ الشمــس للوجـــود سمعت في فجــرك الوليـــدِ

تـوهج النار فـــي القيــــود وبيـــرق النصر مـــن جديـــد

يعـود فـي سـاحة الـرشيـــد بغـداد يـا قلعـــةَ الأســـــود

وقد غنتها أم كلثوم عام ١٩٥٨م، وسجلتها على اسطوانة صوت القاهرة.

قصيدة «يد الله» ..

(غناء: نجاح سلام ..وألحان الموسيقار رياض السنباطي)، ومطلعها ..

أنـا النيـل مقـــبرةٌ للغـــــزاة أنـا الشعـب نـاري تُبيـد الطغاة

وغنتها نجاح سلام أثناء العدوان الثلاثي على بورسعيد عام ١٩٥٦م.

قصيدة «يارُبى الفيحاء»..

(غناء كوكب الشرق أم كلثوم وألحان الموسيقار رياض السنباطي)

وفَّــق الله على النـــور خطانـــا والتقت فـي موكـب النصـر يدانا

وقد غنتها أم كلثوم عام ١٩٦٦ م.

قصيدة «أغلى شعاع أو النور الخالد»

(غناء شادية.. وألحان الموسيقار رياض السنباطي)، ومطلعها..

فـوق صــــدر الضحــــــا ‏ ‏ ‏ ‏ مـال أغــــلى شعـــــــاع

واهبًــــا عمـــــــــرَه ‏ ‏ ‏ ‏ لليـــالـي الشـــــراع

وهذه القصيدة غنتها شادية في أعقاب رحيل الزعيم الخالد جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠م.

قصيدة «ظللت أطوف»

غناء: لور دكاش (لحن الغروب)

(غناء كارم محمود – جيهان – أحمد عبد القادر)

وهو صورة صوتية لحّنها أحمد عبد القادر، وألّفها إبراهيم رجب، ونظم أبياتها الشعرية الشاعر: محمود حسن إسماعيل»[١]

وقد ارتفع هذا الحس الغنائي في شعره حتى «اختار قائد سلاح المدرعات بالجيش الصومالي إحدى قصائد ديوان «صيحة المعركة» لتكون النشيدَ الخاص بسلاح المدرعات بالصومال»[٢]

وقد تولى محمود حسن إسماعيل عددًا من المناصب منذ تخرُّجه من كلية دار العلوم في عام ١٩٣٦م، حتى وفاتِه في عام ١٩٧٧م، وقد تنقّل وتدرّج بين أكثر من وظيفة:

- فقد عمل بالمَجْمَع اللغوي محرِّرًا بمعجم "فيشر" ١٩٣٧م.
- عمل بمراقبة الثقافة العامة (الإشراف على تشجيع الإنتاج الفكري) ١٩٣٨م.
- عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية (الإشراف على المجلة والإذاعة) ١٩٤٤م.

---

(١) يوسف أبوسالم: القصائد الغنائية للشاعر محمود حسن إسماعيل

(٢) http://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-32809.html
/http://majdah.maktoob.com/ vb/majdah91512

- عمل مراقبًا عامًا، ثم مديرًا عامًا للبرامج الثقافية بالإذاعة المصرية ١٩٤٤م.
- المستشار الثقافي لهيئة الإذاعة منذ عام ١٩٦٩م، حتى نهاية عمله بالإذاعة كرئيسٍ للجنة النصوص (الفترة الذهبية للأغنية المصرية).
- واختير عضوًا بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ تكوينها.
- وعضوًا بلجنة النشر والدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى أيضًا.
- عمل بمجمع اللغة العربية محرِّرًا قبل التحاقه بالعمل بالإذاعة المصرية عام ١٩٤٤م، حيث تدرَّج بالعمل على الثقافة بالإذاعة حتى عُيِّن مستشارًا، وحقق قامة متوازنة إبداعيًا وعلميًا ليصبح اسمًا وعلمًا عالمًا، ورمزًا من رموز مصر.
- عضو بمجمع بحوث اللغة العربية بالكويت (آخر المناصب التي تولاها)، ولم ينل محمود حسن إسماعيل حظَّه الكافي من التكريم، لكنه حصل على عدد من الجوائز المهمة:

وهي جوائز تقديرية وأوسمة:-

- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٦٣م.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٦٥م.
- جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٤م.

كما تم تكريمه خارج مصر حيث حصل على:

- وسام تقدير من الرئيس التونسي (الحبيب بُورقيبة).

ولكن محمود حسن إسماعيل لم يكن بحاجة للتكريم إلا من أجل الإحساس بالعدل الذي ظل محرومًا منه حتى مماتِه، فلم يكن التكريم يعني له شهادة بقيمته الشعرية، وبقامته الأدبية، لكنه يَعني الإنصاف، الذي حرم منه وهو فلاح يزرع الأرض في القرية، وكذلك وهو شاعر كبير صاحب إنتاج غزير من الشعر، لكنه كان يدرك موهبته ويؤمن بها، ويعلم شاعريته، وكان يحمد الله أنْ وهبه لسان شاعر، يعبر عن وجدانه المليء بالمشاعر، وإلا فماذا

يكون لو أنه أخرسُ بأحاسيس شاعر، يصرح عن ذلك المعنى بقوله: «أنا شاعرٌ، وإني لأَشـهد أن الله أعطاني قيثارة كما أعطى الطير حنجرة، ولذلك فأنا أغني وأنا مشبوب العاطفة، ولـو لم أكن شاعرًا ولو لم تهبني السماءُ طبيعةَ الشاعر وإشعاع موهبته وفطرة موسيقاه، ولـو لم تمكِّنّي ظروف النشأة من التثقيف العربي العميق الذي يتيح لي الإفصاح والتعبير عما أحِس بلفظٍ عربي، هو لغتي ولغة أمَّتي العربية، لكنت أبكمَ اللسان، وشاعرًا لا أثر له، يتحرك على تـراب الأكواخ مع عبيد الأرض، بإحساس شاعرٍ ولسان جاهـل»[1] وكـان محمـود حسن إسماعيل مُتْخَمًا بالشعر، لو لم يمتلك وسيلةَ إخراج هذا الفن لمات غيظًا وكمدًا.

[1] سلوان محمود: السابق، ص١٣.

١-١-٢

ظل محمود حسن إسماعيل رحّالًا في المكان والشعر، يطوف في شعره بين عوالم متباعدة، ويتنقل في المكان بين المدن من أجل الدراسة مرة، ومن أجل لقمة العيش مرة أخرى، فكان يغادر قريته (النخيلة) صغيرًا إلى مدارس مدينة (أسيوط)، وكانت نقْلَتُه في أكتوبر من عام ١٩٣٢م إلى العاصمة (القاهرة)، ثم كان له عددٌ من الرحلات إلى خارج مصر من أجل المشاركة في مؤتمرٍ أدبيٍّ أو حضور مؤتمرٍ شعريٍّ، ثم كان سفره في أواخر حياته إلى دولة الكويت، بعد أن أُغْلِقَت الحياةُ في وجهه داخل وطنه (مصر). « بعد أن بلغ الشاعر محمود حسن إسماعيل سنَّ التقاعد، عام ١٩٧٤م، عن خمسة وستين عامًا، لم يجد من الجهات الثقافية الرسمية في وطنه التقديرَ والاهتمام والتكريم الذي يستحقه، فلا وسامَ، ولا قلادة، ولا شهادة تقديرية، ولا وظيفة شرفية رمزية في هيئة ثقافية أو مؤسسة إعلامية، أسوةً بغيره من الأدباء والمبدعين الكبار، الذين كان الكثير منهم يتواجدون في الصالونات الأدبية التابعة للصحف الشهيرة، يقدمون لهذه الصحف، ما تجود به أقلامُهم من إبداعات. هذا الإهمال وضيق ذات اليد، دفعاه إلى الرحيل عن وطنه مصر إلى الكويت، حيث عمل كخبير تربوي في إدارة بحوث المناهج في وزارة التربية»[1] وظل الشاعر حتى أواخرِ عمره يعاني من الغربة والقهر وعدم التكريم «ولعله كان في إطلالته الأخيرة علي الوطن، في إجازاته الصيفية من العمل في الكويت، كان يقترب من البَوح الممتزج بالشكوى وهو يتساءل في وقت كان صديقه (يوسف السباعي) رئيسًا لمجلس إدارة الأهرام: «ألا يستحق مثلي أن يضاف إلى كوكبة العاملين في الأهرام من كبار المفكرين والأدباء؟! ألا ينقص هذه الكوكبةَ شاعرٌ كبير، يكون الأهرامُ منبرًا لشاعريته، وتكون شاعريته وسامًا على صدر الأهرام؟ أليس مؤسفًا أن يضطر مثلي في هذه السن المتقدمة إلى العمل بعيدًا عن الوطن، للوفاء باحتياجات الأسرة

(١) هاني الخير: الثورة، الاثنين ٦-٤-٢٠٠٩م تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر

والأبناء ومطالبهم، والمعاش الذي أتقاضاه من الدولة قروش معدودة»[1] وقد صرَّح الشاعر - فعليًا - بذلك عندما قال: «وكلنا يشعر بحياة الضنك والبؤس التي قابلها (حافظ) شاعر النيل، والجحودِ الذي قوبل به حيًّا وميّتًا، حتى نفث شيئًا من آلامه مُتبرِّمًا بشعره بحياته وبيئته، فقال:

حَطَمتُ اليراعَ فلا تَعجبي وعِفتُ البيانَ فلا تعتِبي

فما أنت - يا مصرُ - دارَ الأديب ولا أنت بالبلد الطيب»[2]

وعلى الرغم من أنه عانى الغربة والقهر، فإنه لم يَسلَم من كثير من ذوي النفوس الضعيفة، وهو الشاعر الحالم الرقيق، تقول ابنته (سلوان محمود):

«لم يكن هو معنى الشاعر في وجودنا.. ولكنه معنى الإنسان الفيلسوف صاحب المبادئ والمُثل والفكر السابق زمنَه.. الواثب عشرات الأعوام بعقلية متفتحة حباها الله قدرة على فهم الحياة والناس بذكاء لمَّاح.. وإن كان - كثيرًا - ما يصطدم ببعض النفوس الضعيفة الحاملة أحقادَ العالم .. فيصيبه الذعر والدهشة والألم، يا كَمْ عانى في حياته من هذه النفوس الصغيرة، التي لم تدرك أنها تتعامل مع روح محلقة اصطفاها الله بالقيم المثْلَى والسلوك المرتفع.. والإلهام الرباني!»[3]

«ويا كَمْ أشْفَقْتُ عليه وهو يحكي لأمي عن صدمته في بعض زملائه، وعدم تقدير البعض!»[4]، لقد هيأ الله لمحمود حسن إسماعيل تكوين الشاعر، ففي عمق الملامح الجسدية، التي اتسمت بسمرة الجنوب، والقامة الطويلة، واللكنة الصعيدية، كانت تسكن روحُ شاعر، وتجمع بين متناقضين، الهيبة والرقة، والقوة واللين، أو رقة الروح في جسد مَهيب الطلعة، أو كما تصفه ابنته (سلوان): «عملاق مهيب الطلعة، رقيق البسمة، كثير الشرود، شديد العزوف، غاية في الحدب والعطف، إن ألمَّ بي عارض، أو انتابتني وعْكة، حين يهاجني الشعر

---

[1] فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين، http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm

[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص١٣٥.

[3] محمود حسن إسماعيل، المختار من شعره، ص١٣.

[4] نفسه، ص١٥.

فيُجلسني إليه.. ويُسمعني معانيًا جديدة علي ويتردد صوته القوي المفعَم بالمعنى والعاطفة والموسيقى والشجن، وأَسبح في هذه الدنيا الغريبة التي قد لا أفهم أكثر كلماتها، وإنما أفهم وقع وجودها داخل كياني كله»[1] وهذا التناقض في تكوين شخصية محمود حسن إسماعيل هو سر شاعريته، فهو الذي يجمع بين المتنافرين في تكوين عجيب داخل شخصيته ليقع ذلك فيما بعدُ على شعره، وعندما يمتزج هذان الضدان داخل نفس الشاعر ينتجان مُنتَجًا ثالثًا، لا هو بهذا الضد ولا بذاك، إنما هو الشاعر الذي باستطاعته أن يقرِّب بين المتباعدَين في عالمه هو الشعري وكفى، «ولعل عمق أشجانه المتناقضة قد كشف اللِّثام عن ماردٍ ضخم وراء الثورات الجامحة المحرقة في قصائده، فكان هذا العطاء الشعري العظيم، دلالة حية على أصالة الشاعرية لدى هذا الشاعر الفذ الذي عاش للفن والحياة»[2]، ولذا فكان التعامل معه يتم في خصوصية ومراعاة لهذا التكوين، الذي ينصهر تمامًا في طقوس الكتابة، فكان حقًا مَهيبَ الطلعة رقيق المشاعر، وهذا ما يؤكده لنا هذا المشهد التصوير الذي تجُسده لنا (سلوان محمود)، في شكل من أشكال الطقوس اليومية، التي تتكرر في وقت ما يوميًا لدى الشاعر، فتقول:

«كيف أنسى الساعة الثالثة ظهرًا من كل يوم.. وهذه النحنحة والكحّة التي تسبق صوت جرس باب منزلنا في شارع (يافع بن زيد) بالجيزة، أسرِع أفتحه.. ليدخل الكيان الشاعر حاملًا أوراقًا، وملفات من الإذاعة يحرص على مراجعتها بنفسه في المنزل.. وتسرع والدتي العظيمة بأوامرها، فيسكن الضجيج، ويلتزم كلٌّ بقواعدها المرعبة.. وأوامرها الصارمة، التي علمْتنا معنى أن نعيش إلى جوار شاعر.. فعرفنا معنى الشاعر وأحببنا الشعر جميعًا»[3] فالزوجة تمرّست على معاملة الشاعر، وتُعَلِّم أولادها كيف يعيشون بجوار شاعر؛ لأنها تدرك تمامًا تلك الطقوسَ الخاصة بالشاعر ومعاناة الكتابة ولحظة ولادة الكلمة الأولى لينهمر بعدها نهر الكلمات، وينسال الحبر منظِّمًا أرقَّ الأبيات، فتنتظم في قصائد رائعة، ها هي الزوجة تنقل لنا متعةَ الحياة بجوار شاعر، وتقول - مصورةً لحظة الكتابة وطقوسها -:

---

[1] سلوان محمود وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١١.

[2] مصطفي السعدني: السابق، ص٢٠.

[3] سلوان محمود: السابق، ص١٤.

«فهو حينئذ منفعل متيقظ المشاعر ، تتوه عيناه وتتوهجان، وتحدقان في لا شيء، ثائر الحركة في صمت، لا يكلم أحدًا ولا يريد أن يكلمه أحد، وينصرف إلى حجرته وقد أشاع في جو المنزل كله شيئًا يَسري كأنه الكهرباء، فإذا الكل صامتٌ خاشعٌ يُحس برهبة القادم الجديد، وأقدم له فنجانًا من القهوة تِلو فنجانٍ بحذرٍ شديد، ويظل يقاسي حتى يعثر على مطلع قصيدته، فيغمره حينئذٍ انبهار وفرح عبقري، ويتدفق في حديث ساخر مغرور في إعزاز وثقة، ثم ينتقل -فجأة - إلى مرحلة أخرى، حيث يعود إلى الصمت من جديد ليتلقى شلالًا هادرًا من القوافي تتزاحم في عنف على قلم يجري في ثقةٍ بالغة، وفي خطٍ كبيرٍ جميلٍ له طابعه الأخّاذ، على صفحات من ورق يختاره بعنايةٍ فائقةٍ.. ويمضي لا يَشطب ولا يُغير إلا في النادر القليل، كل ذلك حتى يتم قصيدته، فينام سعيدًا راضيًا ليقوم ثائرًا تحمل جوانحُه عطاءً جديدًا»[1].

واعتاد أبناؤه طقوسَه اليومية، وعلموا متى يكون التوحد مع شيطان الشعر ملهِمه، «الوقت: ليلٌ متأخرٌ.. والضوءُ الخافِتُ مضاءٌ في حجرته الخاصّة، التي نظّمَها ورتّبَها على غير المُعتاد، وَوِفْقَ نظامٍ خاصٍّ به يدهش الآخرين.. ووراء مِنضدةٍ متوسطةٍ مستديرةٍ أمام سريره.. كيانٌ قلقٌ متردِدٌ نافِثًا دخّانًا مُتّصلًا، شاربًا فناجينَ قهوة لا تنتهي.. يُطفَأُ النورُ ثم يُضاء..ووالدي الشاعر حطَّ على رأسه طائرُ الوحي يجيء ويذهب، ويستلقي ويستيقظ.. لا يعرف منه فِكاكًا.. وأُحسُّ وأنا أمام مكتبي في غرفتي البعيدة أننا بصدد استقبال قصيدة جديدة له.. وينفتح باب حجرتي لينفذ منه وجه أبي الشاعر العظيم وهو متهللٌ مبتسمٌ يطلب مني فنجانًا من القهوة.. ثم نجلس إليه نستمع إلى مطلع القصِيدة.. ونشارك في وضع عنوان لها.. فاغرين أفواهنا لغرابة العناوين التي يختارها»[2]، وكان يخصص وقتَ الأصيل بعد أن يرشف فنجان القهوة، يخرج لمقابلة الأصدقاء والمريدين في قهوة (سان سوسي) في ميدان الجيزة، ويعود متأخرًا ساهمًا شاردًا. وقد تفرد الشاعر في نظرته إلى الأشياء، وقضايا الإنسان، وكان انفعاله الفريد يترجم الأشياء في صورة إبداعٍ مخصوص، هذا الانفعال جعله ينفصل عن العالم المحيط به، في تركيزٍ عقليٍّ حادٍّ، في واحدة من حياة المعاناة الشعرية، التي لا تهتم بالترابط

---

[1] مصطفى السعدني: السابق، ص٢٠. نقلا عن مجلة الثقافة، ع٤٥، يونيو ١٩٧٧، ص٥١ من مقال لزوجته.
[2] سلوان محمود في مقدمة: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، ص١٥، ١٦.

العقلي بين الأشياء، والعلاقات المنطقية التي تحكم الأشياء، ليقيم نوعًا خاصًا من العلاقات الجديدة، التي بناها خياله الواسع، لتحكُم عالمه الشعري المتميز، ويبدو أن نظرته للعالم كانت مختلفة في كل شيء، كانت نظرةً مبدعةً، قد تستغل جزئياتٍ في الموقف، لا ينظُرُ إليها الآخرون أصلًا، ومن ذلك ما يحكيه (محمود البدوي)، في يناير من عام ١٩٧٣م، رافقه في بَعثةٍ ثقافيةٍ إلى (روسيا)، وكان معهما الشاعر (صلاح عبد الصبور) والأديب (حلمي مراد) ..

ويقول (البدوي): «وسافرنا في شهر ديسمبر وانحصر تفكيرنا.. ونحن نسافر إلى (روسيا) في زمهرير البرد والثلج ، وفي درجة حرارة ٣٠ و ٤٠ تحت الصفر .. انحصر تفكيرنا في شيءٍ واحدٍ .. القهوة .. فكلنا أصحاب أسفار ورحالة ، وسبق أن ذقنا الأمرَّين من القهوة السوداء في ربوع أوربا .. وهى القهوة التي لاطعمَ لها ولا مذاق في حلوقنا، واذا اجتمع مع سوء المذاق رداءةُ نوع البن كانت الطامةَ الكبرى.. وأصبحنا كأننا نشرب العلقم!

وكان المرحوم (محمود حسن إسماعيل).. مدمن قهوة مثلي، وكذلك (صلاح) .. ولكنه أخفّ منا وطأة.. أما (حلمى مراد) ، فهو شريب شاى ، ولذلك خرج بمزاجه عن الصحبة .

واتفقنا على أن أحمل معي البن من «الكحكيين» والكنكة والسكر.. ويحمل محمود.. وصلاح.. الجهاز الكهربي الصغير الذي سنصنع عليه القهوة.

وحملنا هذه الأشياء فعلًا، وحرصنا على وجودها قبل المِعطف الثقيل، والكوفية الصوف، وغطاء الرأس المضفَّر.. وهبطَتْ بنا الطائرة في (موسكو).. والشمس طالعة ، ولكن البرد - بكل ثقله - كان يجُز الرؤوس بضربة حادة وسريعة من العنق العاري كما يجز مِنجل الصاد.. وإذا كنت ريفيًا مثلي ستعرف معنى هذا التعبير...

وأنزلونا في فندق (أوكرانيا).. أجمل وأعرق الفنادق في المدينة.. وبعد الغداء.. وجلوسنا في البَهْو الخارجي للطابق الذي نزلنا فيه.. فكَّرنا في القهوة.. وأخرجت من حقيبتى الصغيرة .. الكنكة والبن والسكر .. أخرج محمود حسن إسماعيل الجهاز، وكان كل واحد منا ينزل في غرفة بحمامها.. ولأن محمود حسن إسماعيل كان أكبرنا سنًّا.. فقد اخترنا أن نشرب القهوة في غرفته.. وعمّرنا الكنكة.. وأمسكنا بالجهاز وحاولنا وضع الفيشة في البريزة التي يوضع فيها جهاز الراديو فلم توافق حجمها.. كانت الفيشة أصغر .

فذهبنا إلى الحمام فكان الأمر كذلك .. فرحنا إلى غرفة صلاح ثم غرفتي.. فإذا بالحال كما هو؛ فالعدد الكهربائية كلها في حجم واحد في كل الغرف والحمّامات .

واستأنا كثيرًا وبلغ بنا الضيقُ منتهاه .. وفكّرنا في تغيير «الفيشة» ونشتري واحدةً أصغر من أي متجرٍ يبيع هذه الأدوات..وكان المرافق بعربته لا يزال موجودًا في الفندق، فخرج معنا إلى الطريق.. ولكننا لم نصل إلى حلٍّ، ورجعنا آسفين..ولكننا لم نيأس.. وبغير القهوة سيَشَلُّ تفكيرُنَا تمامًا.. ويصيبنا الصُّداعُ المزمِن.

وسرَح محمود حسن إسماعيل رحمه الله.. وراح في الغيبوبة التي تنتابه عندما يأتيه هاجس الشعر.. ثم برقت عيناه واحمرت.. وسألنا:

- معكم كولونيا.. زجاجة كبيرة..؟

- معنا..

- وقطن..؟

- من الأجزخانة.. هى داخل الفندق..

وحملنا الكولونيا والقطن إلى الحمام وجُهِّزَت الكنكة.. وأنا أستغرب مما سيحدث ولا أفهم شيئًا..

ووقفنا أمام الحوض الصينى الكبير، وغمر محمود حسن إسماعيل القطنَ بالكولونيا.. وأشعل النار في القطن الموضوع في الحوض.. ووضع عليه الكنكة..وشربنا ثلاثتنا ألذَّ قهوة وأحلاها مذاقًا..ونظرنا مبهورين..قهوة تركية بوشّ ودَسَم.. تطيب للشاربين على النار المعطرة..وظل الحال كذلك طوال الأيام السبعة في (موسكو).. وقد أشعلنا كثيرًا من القطن وأفرغنا الكثير من زجاجات الكولونيا ولكن مزاجنا كان صافيًا.. ومن الغريب أن الحوض الصينى لم يتأثر مطلقًا بالنار.. على لمعانه الشديد وبياضه الناصع.»[1] وهذه المواقف الطريفة في حياة محمود حسن إسماعيل لا يمكن أن تمر من دون الدلالة على شاعر له نظرته الخاصّة للأشياء، وهو الشاعر الرقيق مرهَف الحس، وهذه الرقة تظهر في مشاعر الأب الشاعر، وما

---

[1] ذكريات محمود بدوي ومحمود حسن إسماعيل،
http://elbadway35.blogspot.com/2007/01/4.html

ترويه (سلوان محمود) عن أبيها، «كان يُلملمُني في حِضنه، وهو يُنشد شعره العذب، كان يهدهدني ويطبطب على ظهري وهو يغنّي شَدْوه وأفكاره، فأذوب حبًّا له وإعجابًا به وحنانًا وحدَبًا عليه»[1] فقد شحذ الشاعرُ أسرتَه شعريًّا، وكان الشعر اللغةَ التي تجمع الشاعر الأب بأبنائه وزوجته، فقد ترك في أبنائه عدوى الشاعريّة وإن لم يقولوا شعرًا، فانتقلت عدوى الشاعرية لابنته (سلوان) الفنانة التشكيلية والتليفزيونية والإذاعية، والتي تفردت بين أبنائه بثلاثة أسماء متتالية هم: غناء الليل، ثم هوازن، وأخيرًا سلوان.. وهكذا كان تردد وقلق الفنان انعكس على اختيار اسم ابنته الكبرى، كما انتقل جزء من عدوى الشاعرية إلى ابنته (لُبنى) مذيعة الأخبار، ثم مُدرِّسة اللغة الإنجليزية بالكويت، و(محمد الأمين) صاحب التجارب الشعرية المتوقفة، والمهندس البارع بجامعة الكويت، و(إسماعيل) الطبيب، استشاري جراحة المسالك البولية، وحُلمُ أبيه المتحققُ في أن يكون طبيبًا، وهو الحامل لجينات الشِّعر والفن، ثم (لمياء) الفنانة التشكيلية، التي تعيش لفنِّها من دون الارتباط بوظيفة.. والأحفاد الكثيرون، ومنهم (هادر)، الذي رآه الشاعر واختار له هذا الاسم مُعبّرًا عن القوة والإيجابية والإقدام.

فالشاعرية هي الروح التي انسلَّت في هذه السلالة، التي تأخذ من محمود حسن إسماعيل، تقول (سُلوان محمود): «كان شيئًا فريدًا متميزًا.. يُضيف إلى حياتنا قيمة وفكرًا ساميًا ولغةً راقيةً.. اعتدنا عليها في الحوار والمناقشة.. فخَلق فينا جميعًا تميُّزًا في هذا المجال.. وحينما أذكر كلمة (الحب).. وأنا أتحدث عن والدي الشاعر العظيم محمود حسن إسماعيل، فلا بد أن أقف أمام السيدة الجليلة.. والدتي.. الملهِمة لمعظم قصائد شعره والمؤمنة به وبفنه وعبقريته وشعره، الذي كانت تحفظه وترده وتشرحه لنا وتُقربه من أذهاننا»[2] لقد كان الشعر هو الحياةَ في أسرة محمود حسن إسماعيل. وخارجَ نطاق الأسرة لم يكن الشاعر معزولًا عن الأحداث السياسية المهمة في عصره، بل كان فاعلًا فيها، فللشاعر الراحل قصائدُ قومية

---

(1) سلوان محمود: السابق، ص١١.

(2) سلوان محمود: مقدمة المختارات من شعره، ص١٦.

خالدة استمدها من صميم الأحداث الكبرى ووهج المعارك التي شهدها الوطن العربي في القرن الفائت.

فهو يقول إبّان الاعتداء الثلاثي الغادر على مصر عام ١٩٥٦م:

أنا النيل مقبرة الغزاة   أنا الشعب ناري تُبيد الطغاة
سنَمضي رعوداً..ونَمضي أسوداً   نردد أنشودةَ الظافرين
لنا النصر .. والموتُ للمعتدين

وحين يشرق فجر الوحدة العربية من جديد بين سوريّة ومصر عام ١٩٥٨م تتفجر أحاسيسه القومية الصادقة وتنسكب على بياض الورق، بهذه القصيدة الغنائية التي حملت اسم (رُبا الفيحاء) نختار منها:

وفّق الله على النور خطانا   والتقت في موكب النصر يدانا
لا تسلْ عنا ولا كيف لِقانا   واسأل التاريخ عنا والزّمانا

فلم يكن محمود حسن إسماعيل بمعزِلٍ عن الأحداث، وهو الفلّاح الذي عاصر ثورة ١٩٥٢م، وتعلم كرامة المواطن وضرورة الدفاع عنها.

١-١-٣

استشعر محمود حسن إسماعيل الموتَ قبل مجيئه، وسمع أبناؤه في مصر – فترةَ وجوده في الكويت – أنباءً كاذبةً عن وفاته قبل رحيله، ويقول (شُوشة) في ذكراه: «عندما أبدع الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل قصيدته سواقي أبريل.. لا أظن أنه كان يدور بخلَده أو بخلد أحد من قرائه أنه يتنبأ ـ على عادة الشعراء ـ بأن رحيله سيكون في شهر أبريل. لكني، وأنا أعيد قراءته بعد رحيله توقفت عند أبياته:

أبريل دير العاشقين من قديم الزمـن   سمعته يتلو المزاميرَ فهل يسمعنـــي
دب الهوي في بدني فهل نزعت كفني؟

مدركًا أن بعض الشعراء، بما يمتلكونه من استشعارٍ كونيٍّ وحسٍّ استثنائيٍّ يوهَبون ـ كالطير ـ معرفةَ اتجاه الريح، واستشفافَ وقوع المصائر»[1]. فهل كان الموت يستعجل الشاعر في مستقر رحمة ربه قبل انتهاء الأجل، فقد بَلَغَ أبناءه نبأٌ كاذبٌ بوفاته في غربته فترة عمله في الكويت، التي فتحت له ذراعيها تقديرًا لإبداعه المتميز بعد أن خذلته أجهزةٌ من مصر بعدم ترشيحه لجائزتها التقديرية. وحتى في هذا الخبر طَفَت مشاعرُ الأبوة رفقًا بأبنائه في مصر ، فعندما علم بوصول هذا النبأ الكاذب أشفق على أولاده وأرسل إلى ابنته يقول: «لا تجزعي يا ابنتي.. إن الطبيعة.. إن الطبيعة أكثر أدبًا وخُلقًا من أن تعامل العباقرةَ مثلي كما تعامل العامةَ من الناس.. إذا حدث – ولا قدَّر الله – ذلك فلا بد أن تُرمد الشمسُ جفونَها في الظهيرة، وأن تلبس الأرضُ القتامَ والسواد»[2]. و تقول (سُلوان محمود): «وقد كان، وتحققت نبوءتُه يوم وفاته، ولم أر للشمس ضوءًا لمدة أربعة أيام، كان فيها يلفظ أنفاسه الأخيرة وأنا بجانبه لا أصدق أن الهرم يتهاوى.. أمام سطوة القدر.. وعُدت به إلى وطنه مصر.. في طائرة واحدة بعد تكريم عظيم من دولة الكويت.. هو جسد مُسَجًّى فارَقَتْهُ الروح.. وأنا جسدٌ حيٌّ لم تبق به إلا أعمقُ معاني الحزن والألم»[3]

[1] فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين،
http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm
[2] سلوان محمود: مقدمة مختارات من شعره، ص١٢، ١٣.
[3] نفسه، ص١٣.

في الخامس والعشرين من شهر أبريل من عام ١٩٧٧م غادر الشاعر محمود حسن إسماعيل دنيانا، ونقل جثمانه من الكويت إلى القاهرة، وفي السابع والعشرين من نفس الشهر، شَيَّع عشاقُ الشعر والأدب جنازتَه، فشَيَّعوا حين شيعوه، عالَـمًا من الأدب الرفيع، وترك لنا محمود حسن إسماعيل - حين رحل - فنَّه شعرًا زاخرًا بكل معاني الحياة وبكل نبضة من نبضات القرية بدقائقها وتفاصيلها وكل ومْضة من أمل الإنسان المصري والعربي والعالمي، فإن طموحات الإنسان- أي إنسان- جزءٌ من طموحات الإنسانية يتغنى بها الشاعر السامي عبر العصور وبأصدق الألحان.

١-٢-٠

حَلَّ محمود حسن إسماعيل في منطقة افتراق بين نزَعات شعرية تتجاذب وتتصارع وتتعارك في تاريخ الشعر العربي الحديث، بين النزعة الكلاسيكية التي تَـمّتْ على يد (شوقي)، وكان قد ابتدأها (الباروديُّ)، ونَزعة التجديد، التي دخلت في معاركَ ساخنةٍ بين الديوانيِّين، وأصحاب النزعة العاطفية التي استقرَّتْ باسم أبوللو، وكانت في موازاتهم مدرسةُ شعراء المهجر ، ويقع محمود حسن إسماعيل موقعًا وسطًا بين القديم والحديث، ويصعُبُ على قارئ شعرِه أن يَسلُكَه في مذهب معيَّن، كالرومانسي والواقعي والرمزي، لأنه يجمع عناصرَ شتَّى من هذه المدارس الفنية، لكنه في النهاية يمثِّل صوتًا فنيًّا عميقَ التميُّز والتفرُّد في شعرنا العربي، ولكنه «انضم إلى مدرسة أبوللو. وبمَجلتها نشر بواكيرَ إنتاجِه الشعري، ومنه ـ على سبيل المثال ـ قصيدةٌ نشرها في عدد فبراير من عام ١٩٣٢م في رثاء (شوقي)، وقد نَظَمها على طريقة الشعر الحر.

وكانت هذه المحاولاتُ هي الاهتماماتِ الأولى لُمبدِعٍ في حجم محمود حسن إسماعيل كان متابعًا ومنغَمِسًا في القضايا التي أثارها عصرُ التحول في الحياة الشعرية والأدبية بعد رحيل (أحمد شوقي) عام١٩٣٢م، مُؤرِّخًا لهذا الرحيل بأنه التاريخ الذي شهد هبوط شاعرنا لأول مرة من صعيد مصر قادمًا إلى القاهرة ومشاركًا في جنازة (شوقي) بالمعنيين: المادي والمعنوي معًا، ومشغولًا بما أُطلق عليه أدب الصنعة وأدب الإلهام، وترجمات (عمر الخيام)، وفلسفة السرقة الأدبية، وحال الشعر بعد رحيل حافظ ثم شوقي. في هذه المرحلة الانتقالية بين القديم والحديث نهض محمود حسن إسماعيل شعريًّا، وبعد شوقي تحديدًا وُجد الشعر العربي في مفترَق طرق، بين جماعة العقاد وشكري والمازني، وبين جماعة أبو شادي، وعلي محمود، وإبراهيم ناجي، وبين المَهْجريِّين خارج مصر وكان صرح الكلاسيكية قد أدى دوره في إحياء الشعر العربي من الركود، «بعد أن كاد يلفظ آخرَ أنفاسه في العصرين المملوكي

والتركي، ويصبح أجداثًا تكفنها أرديةٌ زاهية أو باهتة من المحسنات، قد تبارى في نسجها قومٌ غشَّى قرائحَهُم ظلامُ العصر، أنضبَ مواهِبَهُم الانقطاعُ عَنِ الماضي، وبدَّدَ طاقاتِهم الكَلَفُ بالتلاعب»، وقد وصلت الكلاسيكية إلى غايتها على يدِ (شوقي)، وفي ذلك يقول (شوقي ضيف): «أتمَّ (شوقي) صرحَ الكلاسيكية، فأصبح على الذين يأتون من بعده أن يقعوا على السفح مِن دونه» فقد أطلعت الكلاسيكيةُ الناسَ على شعرٍ قديمٍ حديث؛ حديثٌ: في زمانه ومناسباته وموضوعاته، قديمٌ: في روحه وأصالته وديباجته، فقد حققت الكلاسيكيةُ هدفَها«في حركة مزدوَجة الاتجاه، هي العودة إلى المُثُل العُليا في الشعرية القديمة، وتطويعُها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة، لكن مع غلبة الطابَع الخطابي الاجتماعي عليه. وربما كان (شوقي) أعلى نقطةٍ وصل إليها هذا التيارُ»، المهم أنه لا يمكن البناء بعد شوقي فوق صرح الكلاسيكية، بالضبط في هذا المفترَق الشعري وجد الشعراء الجددُ أنفُسَهم، لا يمكنهم البناءُ من أعلى، فكان عليهم أن يقعوا على السفح ليبتدعوا نموذجَهم الفني، ليُكَوِّنوا جسرًا للجديد القادم، الذي لم يكتمل تشكُّله بعد، في شكلٍ لا يَعرِفُ التدرُّجَ في مسار التاريخ الشعري، «فالشعر لا يتدرج في الرُّقِيّ كما يتدرج العلمُ والتعليم، فقد ينبغ الشاعرُ ويتلوه من هو أصغرُ، ويسبقه من هو أعظم، لأن الشعر هبة في القرائح كهبة الجمال في الوجوه، فليس من الضروري أن يكون مولودَ القرن العشرين أجملُ من مولود القرن العاشر، ولا أن يكون التقدمُ في الجمال مطرِدًا بين جميع الحقب أو جميع الأفراد، ولكن الشعر في مصر تدرَّج من شعراء الحملة الفرنسية، إلى شعر (صفوت الساعاتي)، إلى شعر (سامي البارودي)؛ لأن الأمر هنا متصلٌ بتعليم اللغة، وشيوعها بين المتأدبين والشعراء، فكأنه تدرَّج في العلم لا في الشعر، وفي الأداة لا في الجوهر، فلما استوفى التقدم اللغويُّ أمدَه، بطل التدرجُ عامًا بعد عام، وحقبةً بعد حقبة، وأصبح كلُ شاعر رهينًا بنفسه في درجة نبوغه ومَبلَغ حظِّه من المَلَكة والإجادة»، وإذا صح كلام (العقاد) نظريًا فإن (شوقي) كان قمةَ التدرج، الذي لا يكون

تدرجٌ بعده «وقد استوفى التقدمُ اللغوي غاياته في عصر البارودي، فصبري، فشوقي، فلا تدرجَ فيه بعد ذلك، وإنما فيه اختلاف في المزايا والخصائص بين الفخامة والدقة الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة، وانقطعت الصلة بين هذا الجيل وما بعده لهذا السبب الذي يَرجع إلى اللغة، ولسببٍ آخر يرجع إلى روح الشعر ومعدنه ومرماه»وبغضِّ النّظر عن صحة ذلك نظريًا فقد صحَّ واقعيًا، فلم يكن هناك اتجاه شعري واحد بعد (شوقي)، وانتفت فكرة التدرج، وحل محلها التنافسُ والتنازع والتصارع، بين أكثرَ من نزعة شعرية، فمدرسة (الديوان) من جهة، و(أبوللو) من جهة ثانية، و(المهجر) من جهة ثالثة، أما فكرة التدرج، التي يتحدث عنها (العقاد) فليست بالضرورة غير واقعة، فإن انتفى التدرج في الاتجاه نفسه، فيبقى التدرج في المذاهب الشعرية، لا تدرج بعد شوقي في شعر الكلاسيكية، هذا صحيح، إنما مجرد البناء من جديد بعيدًا عن الكلاسيكية هو في حد ذاته تدرج، فقد أعادت الكلاسيكية أمّة بأكملها إلى التراث، وانتهى دورها، واختلف من بعدِها مفهوم التدرج، لم يعد ذلك التدرج الرأسي، إنما هناك تدرجٌ يأخذ شكلًا أفقيًا أو عرضيًّا، لقد وقع محمود حسن إسماعيل في هذه الدرجة من درجات التدرج، في درجةٍ ما من درجات سلم التدرج الأفقي - العرضي، الذي يستلهم كلَّ الماضي الشعري، بَدْءًا من الجاهلي حتى انتهاء الشوقيات، كما عليه الإحاطة بكل التيارات المعاصرة من نزعة وجدانية، وأخرى عقلية، وحتى النزعاتِ المجاورة في الغرب مثل النزعة الرمزية، التي تأثر بها هو وكثيرٌ من جيله، من أجل بناء جديد، ينهض من كل ما سبق، لكنه يختلف عن كل ما سبق، فهو تَدرُّجٌ يقوم على الثورة، لا على السير قُدُمًا في الاتجاه النفسي، فكان خروجه الأول قبل ظهور مدرسة الشعر الحر، كما ثار مِن قبله هؤلاء المجددون على طريقة المحافظين، «ونعَوا عليهم اتخاذَهم النماذجَ البيانية القديمة مثلًا أعلى. كما نعَوا عليهم زَجَّهم بالشعر في المناسبات والمحافل، والبعد به عن النفس الإنسانية. كما عابوهم أيضًا بالاهتمام بقشور الأشياء وظواهرها، وعدم اتضاح الشخصية وتميزها. وأخيرًا عابوهم

بعدم رعاية الوحدة العضوية في القصيدة. ونتيجةً لطموح هؤلاء الشبان وكِبَر آمالهم، وعدم مواتاة إمكانيات عصرهم بالنسبة إليهم، أو نتيجةً لشعورهم بعدم القدرة على تحقيق آمالهم الفنية، وشق طريقهم أمام هذا الطَوْد الشامخ، الذي يمثله هذا الاتجاهُ المحافظ البياني، ويتربع عليه الشاعر الكبير شوقي، قد أحسّ هؤلاء الشبان بكثيرٍ من المرارة والظُّلم، فشابت حركتَهم ثورةٌ، وأخذت أحيانًا شكلَ تدمير، فلم يكتف هؤلاء الثائرون بإذاعة شعرهم الجديد، الذي يمثل مذهبهم التجديديَّ وطابَعَهم الذهني، وإنما قدَّموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاهَ القديم وتجرح أعلامَه، وخصوصًا شوقي وحافظ»، كما أن الحاجة الفنية بعد شوقي دعت إلى ظهور لون شعري جديد، يحاول القيام بما عجز عنه الاتجاهُ المحافظ البياني، ومن تحقيق المثل الشعري الأعلى، الذي يلائم العصر والبيئة، ويتجنب ما تورَّط فيه الاتجاه المحافظ البياني من مآخذَ، وقد وُلِد هذا الاتجاه الجديد على يد ثلاثةٍ من الشُبَّان المصريين، وكان العقاد أحدَهم، اشتركوا في عدة سمات، فهم - أولًا - من ذوي الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية، وهم - ثانيًا - من المفكرين المغلِّبين كثيرًا لجانب العقل، وهم - ثالثًا -- من الشباب الثائر، المتطلع إلى آفاقٍ عُليا وقيمٍ أفضل، وهم - آخرَ الأمر - من الطموحين الذين يرون آمالهم أكبرَ من إمكانيات عصرهم وظروف معيشتهم، وأما الشباب الثلاثةفهم: عبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، بالإضافة إلى العقاد. وبعد أن تجمدت الكلاسيكية عند حجم معين من البناء، ثم مُنِي الاتجاه المحافظ البياني أو الديوان بالانحسار، كانت الظروف مهيأةً لنشأة اتجاه شعريٍّ ثالثٍ، يعوِّض بحرارته وانطلاقه ما سبقه من تجمد اتجاهٍ وانحسارٍ آخر، هذا الاتجاه يسميه الدكتور (أحمد هيكل): بـ"الاتجاه الابتداعي العاطفي"، «نظرًا لكون الشعر السائر في هذا الاتجاه لا يتَّسِم بالتجديد فحسبُ، وإنما يتجاوزه إلى الابتداع المنطلق المتحرر، ثم لِكَوْنِ هذا الشعر يَجيش بالعاطفة الحارَّة المتدفقة، لا بالبيان المنمَّق، ولا بالذهن المتفلسف» وتمثَّل هذا الاتجاهُ الابتداعي

العاطفي في مدرسة أبوللو، وكانت الظروفُ قد هيأت التربةَ لظهور هذه المدرسة – التي يُعَدُّ محمود حسن إسماعيل من دعائمها – وجعلت منها اتجاهًا ضروريًّا في ذلك الحين، وذلك لسدِّ فراغ قد وُجِدَ في الحياة الفنِّية نتيجةً للصراعِ الذي احتدم بين المحافظين البيانين، والمجددين الذهنيين، أو بالأحرى بين شوقي والعقاد، فهذا الصراع الذي بدأ في بدايات القرن العشرين ووصل ذِروتَه عام ١٩٢١م، مع كتاب "الديوان"، كشف مساوئ ومحاسن المذهبين الشعريين، ما جعل الفرصةَ متاحةً أمام جيل الشعراء الشباب؛ لكي يختارَ أحسنَ ما في الاتجاهَيْن، في اتجاه جديدٍ أُطلق عليه اسمُ أبوللو. أما مدرسة الديوان فيُعَد رائدَها الشاعرُ خليل مطران، وعلى الرغم من أن العقاد ينكر تأثره هو وعبد الرحمن شكري والمازني بمطران، فإن ما كتبه مطرآن عام ١٩٠٠م يُعَدُّ بداياتِ هذا الاتجاه، عندما كتب «إن اللغة غيرُ التصور والرأي، وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حَتْمًا أن تكون خطتَنا، بل لهم عصرُهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا مماثلًا لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرَّغًا في قوالبهم. محتذيًا مذاهبَهم اللفظية»وكانت المعركة قد بدأت بين العقاد وشوقي منذ عام ١٩٠٩م، عندما نقد العقادُ الشاعرين، فأنكر على حافظٍ خلْطَه للأغراض الشعرية في قصيدةٍ واحدةٍ، فقال: «إنَّه أخذ قطعة من الحرير، وقطعة من المخمل، وقطعة من الكتان، وكل منها صالحٌ وحده لصنع كساءٍ فاخرٍ في نسجه ولونه، ولكنها إذا جُمعت على كساءٍ واحدٍ، فتلك مُرقَّعَةُ الدّراويش»، وكذلك اتهامه لشوقي بالغلو والتقليد وعدم الصدق، وقال عنه عام ١٩١٠م: «ليت شعري ماذا كان يَعني شوقي بِكْ بقوله على قبر بُطرُس غالي باشا»

القوم حولَك يا ابن الي خُشَّـعٌ   يقضـون حقًا واجبًا وذِمامـا

يتسابقـون إلى ثـراك كأنـه   ناديك في - عهد الحياة -زحاما

يبكون موئلَهم وكهفَ رجائهم   والأرْيَحِيَّ المِفْضَـل المقدامـا

أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم ساداتُه الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، وفيهم نائب مولاه الأمير، ووكلاء الدول وأكابر السَّراة والوجهاء، أكان يريد أن يقول: إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادي ابن غالي موئلًا وكهفَ رجاء، يستعطون من أريحية ساكنه الجوَاد، ويَستدرُّون من إفضاله؟ أم كان لا يريد أن يقول شيئًا؟ أم تُراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموعَ عينيه، وأنه نائحة المعيّة، أُعِدَّ ليَرثي كل من يموت من خدامها بلا مقابل؟»

وبعد ذلك تشعبت المعركة بين العقاد وكثيرين من أمثال (الرافعي)، وكانت معركةً شرسةً وحاميةً، حيث كان العقاد يرفض ما ذهب إليه المجدِّدون من الجمع بين البحور في القصيدة الواحدة، وزادت المعركة تشعُّبًا وحِدّةً، فاتهموا العقاد بالسرقة من شكري، ووصف العقادُ نقَّادَه بأنهم أنْذال، وعلى الرغم من أن مجلة أبوللو التي أعلن عنها الدكتور/ أحمد زكي أبو شادي في سبتمبر عام ١٩٣٢م كانت من أجل عدم التحزب في الشعر، واختير شوقي رئيسًا لها في أول جلسة في داره «كَرْمة ابن هانئ» بالجيزة، وبعد أربعة أيام تُوفي شوقي في ١٤ أكتوبر عام ١٩٣٢م، وفي يوم السبت٢٢ أكتوبر عام ١٩٣٢م اجتمع الأعضاء في مقر رابطة الأدب الجديد بالقاهرة، واختاروا (مطران) رئيسًا لها. على الرغم من ذلك بدأ العقاد معركته مع المجلة وأصحابها، وكان ينشر نقده لهم في أعدادها، واشتدت المعركة بين العقاد وأبو شادي «بعد أن تعرض أبو شادي لديوان العقاد: (وحْي الأربعين) بالنقد الخفيف واشترك فيها عدد غير قليل من النقاد، سواء كانوا في جانب العقاد أو في جانب أبو شادي»ومع ظهور أول أعداد مجلة أبوللو، وبعد وفاة شوقي، كان قدوم محمود حسن إسماعيل إلى القاهرة قادمًا من النخيلة، للالتحاق بدار العلوم، ولتشييع جنازة أمير الشعراء أحمد شوقي، وكانت إطلالته الشعرية الأولى عام ١٩٣٥م بـ"أغاني الكوخ"، لكن سبق هذا الظهورَ بقصائدَ على صفحات أبوللو، وكان أولها في عام ١٩٣٢م في رثاء شوقي، وفجأةً وجد محمود حسن

إسماعيل نفسه في المعركة، فعندما صدر ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي، نقده الشاعر (أحمد محرم) في مقاله «عثرات الينبوع»، كما تناوله (أحمد مخيمر) بالتشريح، ورد محمود حسن إسماعيل على نقد أحمد مخيمر لديوان الينبوع «ونشر أبو شادي هذا الرد في باب المنبر العام»في العدد السابع عام ١٩٣٤م.

فقبْل ظهور ديوانه الأول «أغاني الكوخ» عام ١٩٣٥م دخل محمود حسن إسماعيل - وهو طالب في دار العلوم - مُعترَك الشعر، والمعركة الدائرة بين المدارس الشعرية، والمذاهب الفنية، تابَع - وهو صغير - ما عاصره من هذه الأحداث والسِّجالات الفنية، وراجَعَها ونهض فوقها مُتَّخِذًا لنفسه مذهبًا شعريًّا خاصًّا؛ توسط به بين القديم والحديث، بين نشاطات أبوللو ورواج قصائد شعرائها، وبدايات الشعر الحر. فكان في بداياته الفنية واحدًا من دعائم أبوللو، ولكنه في مسيرته الفنية، أخذ يراوح بين تيار أبوللو، وتيار الشعر الحر، وظُلِم محمود حسن إسماعيل بنَسَبِ ذلك التيار إلى (نازك الملائكة)، لكنه وكما كانت بداية الديوان على يد مطران وريادتُها للعقاد، وبداية أبوللو لزكي أبو شادي، وريادتها لإبراهيم ناجي، فإن بدايات الشعر الحر لمحمود حسن إسماعيل، وريادته لنازك الملائكة، وبدر شاكر السَّيَّاب، انحسرت فيما بعدُ جماعة أبوللو، وانزوى أعضاؤها بعيدًا عن الحياة العامَّة. ومن عباءتها خرجت جماعةُ الشعر الحر، والمتتبع لشعر محمود حسن إسماعيل يجده نواةً حقيقيةً يمكن أن تَنْهَضَ منها قصيدةُ التفعيلة، بعد أن تحرر هو وجماعتُه من اعتماد القصيدة على البحر الواحد، ومضى محمود حسن إسماعيل قُدُمًا فيما هو أبعد من ذلك، على النحو الذي سيتضح لاحقًا. وفي النهاية انتهت جماعة أبوللو بالانفصال، وتمزقت الجماعة، وهجر بعضُهم الحياةَ العامة كأحمد زكي أبو شادي، الذي سبقه إلى ذلك ناجي إلى ماوراء الغمام، وسبقه (علي محمود طه) إلى ماوراء البحار مع الملّاح التائه، وسبقه (محمود أبو الوفا) إلى معاناة أنفاسٍ محترقةٍ، وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند (الصيرفي) في الألحان الضائعة، حتى وصلت إلى

آخر دواوين محمود حسن إسماعيل "أين المفر؟!". وتعددت الاتجاهات التي تختلف في تفاصيلها، ولكنها تلتقي عند انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه، وربما كان الإحساس بالظلم الذي تبدَّى شعريًّا في ظاهرة الشكوى عندهم سيطر إلى حد اليأس، لكنه لازَم محمود حسن إسماعيل بشكلٍ خاص، فهجر الحياة العامة في مصر، وسافر إلى الكويت مُنزَويًا من أجل لُقْمَةِ العَيْش.

١-٢-١

كانت بداية محمود حسن إسماعيل بعد شوقي تاريخيًا وفنيًا، فترك قريته النخيلة في عام ١٩٣٢م ملتحقا بدار العلوم في القاهرة، ومشيِّعًا لجنازة شوقي، وليعلن عن مولده الشعري بقصيدة في رثاء أمير الشعراء على نظام الشعر الحر، نشرها في مجلة أبوللو، عدد فبراير عام ١٩٣٢م. وكانت بدايته الساطعة في سماء الشعر العربي - وهو لا يزال طالبًا في كلية دار العلوم - عندما أطلَّ إطلالتَه الأولى بديوانه "أغاني الكوخ" عام ١٩٣٥م، وكانت هذه هي المرةَ الأولى في تاريخ الشعر العربي، التي «يصبح فيها الكوخ - وليس القصر - عنوانًا لديوان شعري، رامزًا إلى اختلاف التوجُّه، وتغيير مسار الانتماء والدعوة الحارَّة إلى أُفُقٍ شِعْريٍّ مُغاير، يكون محورُه الأرضَ، والفلّاحَ، والقريةَ، والمحراثَ، والشّادوفَ، والنّورجَ، والسّاقيةَ، والغُرابَ (راهب النخيل)، وصميمَ الحياة اليوميّة الواقعية، الغارقة في شَظَفِ العَيْشِ والمعاناةِ الطّاحِنَةِ في قلب صعيد مصر. هذا التوجه الشعري الجديد جاء مُكتسِبًا عالَمه الشعري الكامل من اللغةِ والصُّوَرِ والمعجمِ الشعري، وبناء القصيدة، والموسيقى الشعرية، هذا العالم الذي جَرَفَ في طريقه كثيرًا من صور الشِّعرِ الزّائف»[1]، فكان ديوان "أغاني الكوخ" هو البداية الحقيقية لشاعرٍ كبيرٍ أحدَثَ رجّةً في الشعر العربي، في الموضوع الشعري الذي خالف المُتَّبَع في عصرِه؛ لأنه جاء من صميم الحياة المصرية ومعاناتها، فكان الفلّاحُ هو محورَه الأول، ويدور في أفلاكه كلُّ شيء؛ الساقية والكوخ وكل مفردات الحياة الريفية التي عاشها الشاعر، كما أنه جاء مختلفًا من حيث الفنُّ الشعري الذي ابتعد عن النزعة الذهنية، ودخل عالم الوجدان والعاطفة، كل ذلك كان كفيلًا بأنْ يجعل "أغاني الكوخ" ثورةً شِعْريّةً أحدثها محمود حسن إسماعيل في الشعر العربي.

ومن الدواوين الأربعة عشر التي أصدرها الشاعر هناك: ديوان "الملك"، الذي كان محمود حسن إسماعيل يتحاشى ذكرَه في المهرجانات واللقاءات الشعرية والفكرية، فقد مدح

[1] فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين، http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm

الشاعر محمود حسن إسماعيل الملك (فاروق) بإصدار ديوان "الملك" وقد عِيب عليه ذلك، بعد زوال الملابسات التي قال فيها ذلك الشعرَ، وتلك الملابسات تقول: إن فاروق في ذلك الوقت كان لا يزال شابًا تتعلق به آمال الشعب، ولم يفسد بعد، وكانت له مبادرات طيبة مثل مواساته لأهل الصعيد في المَلَاريا ومدحه العديدُ من الشعراء وغيرهم، وغنّى له كبار المطربين والمطربات، فكان مدحُه تعبيرًا شعبيًا صادقًا، على أن مدح محمود حسن إسماعيل للملك كان يتضمن كثيرًا من صور الشعب، الكادح ويعبر عن كدحه وتطلُّعه، فكان صوت الكوخ يقول للملك فاروق نحن هنا، أمَا وإنَّ فاروق قد انحرف بعد ذلك عن مصالح الشعب فهذه مسألة أخرى.

يقول الشاعر:

نــورٌ مــن الله ترعــاه العنايــاتُ ... هاتــوا أغانيَكــم فــي حُبِّــه هاتــوا

وطاوِلـوا هامـةَ الدنيـا بعزَّتــهِ ... فنحـن مِن دونها في الأرض أمواتُ

وردِّدوا في ضُحى الوادي بشائرَهُ ... فما لنا غيرهـا للمجــد آيــــاتُ

وامشـوا كما خطرت مصر بساحَتِهِ ... نشوى تُرَنِّـح جنبيْها الصبابـــاتُ

غـذّى هواها دَمًا يجري بمُهجَتهِ ... كما جـرت بحياة البحــر موجاتُ

حَنا عليها، كما تحنو الظلال على ... سارى هجير لـه فـي الدواهـــاتُ

حَنـا عيهـا، كما تحنو الشعاع على ... محير الـــليل تشـــقيه المفــــازات

حنا عليها كما تحـنو المــنى فجأت ... قلبـا تسـاور جـنبيه العــــلالات

لكن محمود حسن إسماعيل كان يمتنع عن الحديث عن هذا الديوان، وكان قد تناساه تمامًا، ربما خجلًا من التصنيف السياسي، وهذا يعني أن الديوان كان إحساسًا ووجدانًا في وقتٍ ما، تغير بتغير الظروف والأحداث، لكن محمود حسن إسماعيل تغنّى بكثير من الأحداث الملكية، فقال في عيد الجلوس:

النيل حولَك يجري مـا بشاطئـــه   إلا هـوًى لك طيَّ الموج مستَترُ
ضفافه الخُضر والأحلامُ تسكُنُهـــا   لنور تاجك فيها معبَـد عطِــرُ
غنى به العشبُ والأنسام حين سـرت   أدت صلاةَ الهوى من أهلها زُمَرُ[1]

وكال محمود حسن إسماعيل المدحَ للملك في أكثرَ من مناسبة فقال:

فـاروقُ هذي نشـوة الحـــب   تهفـــو بــــواديكـــــــــــــا
شعّـت بهــا من عالـم الغيب   أعــراس مـــاضيكــــــــــا
في النهر، والأدواح، والعشـب   دنيـــــا تحييــكـــــــــــا
فـــي كــل واد نـــورُك الفتـــانْ
يَســـري مـع الأعمـار والأزمانْ
كمـــا ســـرين علـى قلــب   والله يحـــميكــــــــــــا[2]

لكن هذا الديوان الشعري ارتبط بمشاعرَ مرحلية، وبجانب إنساني في حياة الملك فاروق، لا بغرض التقرب من الملك، خاصةً أن محمود حسن إسماعيل كان يستهِلُّ بعضَ قصائد هذا الديوان بما يؤكد هذا الجانب الإنساني، فها هو يستهل مجموعة شعرية من هذا الديوان بجملة من رسالة ملَكية، يقول فيها الملك فاروق: «إني أعطف على هؤلاء المتألمين الصابرين» ويصدِّر لمجموعة أخرى بجزء من رسالة ملكية تقول: «وهذه يدي في أيديكم تساهم في العمل معكم، يد قوية لا لأنها يد ملك، ولا لأنها يد شاب؛ ولكن لأنها يدُ مصري يؤمن بمصريته»كما أنه صدَّر قصيدته (رِكاب عيسى) بقوله: «في شتاء عام ١٩٤٤م هبّت على أعالي الصعيد ريحٌ فاجئة، من وباء الملاريا، فآثر فاروقُ مواساةَ شعبه المعذَّب في جحيم هذه الحمى الفتّاكة، على أن يشهد عيدَ ميلاده في عاصمة ملكه»[3] ثم أخذ ينهمر شِعرًا في حب فاروق:

---

[1] نفسه، ٣٥٢، ٣٥٣.
[2] نفسه، ٣٦٢.
[3] نفسه، ص ٣٧٥.

فـاروقُ لو أن للأيام أجنحـــةً ... رأيتَها بالهوى تأتيك أسرابـــا
فاروق حبك سِحرٌ لـم تدع يدُه ... في الشاطين حشًـا إلا وقـد ذابـا
فاروق! نـورك خمـرٌ صـاغ بارئُها ... سرائرَ الناس للعشـاق أكوابـــا
قال الصعيد-وقد كرَّمتَ ساحتَه- ... نزلت بالركب أرواحـًا وألبابـــا
تَسـري فتُنشـدك الدنيـا أغانيَهـا ... زهـرًا وطيـرًا وأمواهـًا وأعشابـا
رآك في الكوخ قومٌ لا حِراكَ بهم ... مـن الضنى، فأهاجوا الريفَ أطرابـا
سقيـت أوجاعَهم بُرءًا ومرحَمَةً ... والدهرُ أترعَها سُمًّـا وأوْصابـا[1]

وبذلك انتقل الديوان - سريعًا - إلى المحور الأساسي في شعر محمـود حسن إسماعيل، وهو الفلاح، وقد أراد محمود حسن إسماعيل وضْعَه بمعاناته أمام الملك، وكأنه يقول له: هنا في ملكك فلاحون كادحون يشْكُون الضنك والفقـر والنسيان. وقـد قـال ذلـك - بالفعـل - شعرًا:

دخلتَ في ظلمة الأكواخ تقتلها ... برحمة لم تـدَعْ فيهـن لهـفـانـا
لمـا رآك الحَيـارَى في مخادعهـم ... شكَوا إليك الضَّنَى فقرًا ونسيانا
بسطـتَ يُمناك تَعطاءًا وتعزيـــة ... لـم تنس فـي زحمة الأسقام إنسانا
نسخْـتَ رعشـةَ حماهم بفرحتهـم ... فأُشْرِبوا منك طِـبَّ الروح ألوانا[2]

وكأنه يقول لفاروق: أُنظُر إلى هـؤلاء المطحـونين مـن الفلاحـين في الـصعيد، إلى هـؤلاء الفلاحين الذين يصابرون ويصارعون الفقرَ والمرض، الـذين ينسَون كـل آلامهـم إذا شُرِّفـوا بلقائك. فكان محمود حسن إسماعيل يُذكِّر الملك بوضع شعبه في الـصعيد، وبـالبؤس والفقـر والمرض والمعاناة التي يعيشونها، ولهذا لم يكن الديوان خُنوعًا للملك، وسيرًا مطلقًا في ركابه، وإن كان محمود حسن إسماعيل يخجل منه، ويتنصَّل منه أحيانًا.

---

[1] نفسه، ص ٣٨٣.
[2] نفسه، ٣٨٢

ويمثل محمود حسن إسماعيل بإنتاجه الشعري الغزير ظاهرةً فنية مهمة في تاريخ الشعر الحديث، تجلّى فيها جلالُ الموهبة، والانفعال الحاد، وخصوصية الأداة، وقد أجمل الدكتور (مصطفى السعدني) خمسة أسباب جعلت شعر محمود حسن إسماعيل متفردًا، وهي:

- **أولًا**: تمكن محمود حسن إسماعيل من اللغة العربية، وقدرتُه الرائعة على فضّ أسرارها.
- **ثانيًا**: تمكنه من المواءمة بين أبعاد الشعور المتناقض لديه، والتوفيق بين الإحساسات الساقطة من ذاته على الأشياء، وانعكاسات الأشياء على ذاته، بمعنى: التوفيق بين الذات والموضوع
- **ثالثًا**: امتلاكه لطاقة عميقة جبّارة إلى حد التوحش تضرب في أعماق النفس البشرية، تمكّنه من أن يسلط شعاعه المحموم على الكلمة فيجعلها تُهوِّم بما تحمله من شحنة نفسية مزلزِلة تجمع بين الماضي والحاضر، في صورة مكثَّفة لا يستطيع استيعابها إلا القارئ العتيدُ.
- **رابعًا**: إدراكه أن الخيال: قدرة على الإدراك واستخلاص النظام من الفوضى، وملَكةُ خلق وابتكار.
- **خامسًا**: تمكنه من خلق (التركيبة السحرية) من غير افتعال ولا ترصُّد، وبخاصة في طرح الموج الشعري الداخلي فيما يشبه عالم الرؤيا، جعَلَه ظاهرة فنية فريدة في الشعر العربي، يقول شيئًا جديدًا وثريًّا، وهو الوحيد من بين جيل الرومانسية والرمزية العظيم الذي بَرهَن على أن الشكل المتوارَث – إذا وجد الشاعر الضخم – يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان المعاصر، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسُّدات. وأخيرًا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباهَ واليقظة والدهشة»[1] وسوف نقف على نقطين مهمتين في التطوير الشعري قد امتلك محمود حسن إسماعيل أدواتها بقوة، وهي فكرة خلق التركيبة السحرية، أو خلق الجمال من الفوضى، بإسناده في التركيب اللغوي بين المفرَدات غير المنسجمة دلاليًا. والثانية هي وحشية

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٢، ٢٣.

اللغة ورقة التصوير، لكن المهم هنا أن محمود حسن إسماعيل بمذهبه الشعري هو ومجموعة من جيله، رواد أبوللو قاموا بخلخلة نظام القصيدة، المتَّبَع عند أصحاب التجديد الذهني، ففي العموم جاءت القصيدة عندهم حالة من الخيال والحلم بعيدًا عن منطق الأشياء واستنباط الحقائق، وضرورة النفاذ إلى الجوهر في شكل من أشكال استنباط الحكم، كما أن البناء الشعري اختلف لدى محمود حسن إسماعيل عنه عند الديوان، فقد اختلف مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة من وحدة الموضوع إلى وحدة الشعور، وحلَّت شعرية المشهد محلَّ شعرية الصور الجزئية، واختلف أيضًا البناء الشعري السمعي فتعددت القافية، وتعدد البحر الشعري، حتى كانت بداياتُ الشعر الحر التي لم يواصل محمود حسن إسماعيل النسجَ على منوالها. أما الثورة الأكبر فكانت في مجال العاطفة، التي كانت تأتي عند جماعة الديوان من وراء الذهن، بينما هي ملتهبة مسيطِرة عند محمود حسن إسماعيل.

لكن أهم ما يميز شعر محمود حسن إسماعيل: هو جمع مفردات الواقع في صورة مخصوصة، والإسناد بين هذه المترادفات المتباعِدة دلاليًا في معجمها، لكنها تأخذ دلالتَها الخاصة في النسق الشعري عند محمود حسن إسماعيل، وهي ظاهرة لها أبعاد كثيرة نكتفي هنا بالإشارة إليها، على أن يأتي الحديثُ عنها تفصيليًا في مراحلَ متقدمة من الكتاب، فمثلًا يقول محمود حسن إسماعيل:

وعصا عمياءَ تغتاب الصَّدى لم تزل تنشد بي أرضَ الزوال[1]

فهذه الصورة جمعت مفردات واقعية هي: (العصا، وعمياء، وتغتاب، والصدى، وأرض، والزوال)، هذه الدَّوَالُّ اللُّغوية تَعيشُ في الواقع، لكن هذا التركيب الشعري الذي أسند مفرداتٍ غير منسجمة دلاليًا، فجعل العصا عمياء تغتاب الصدى، لم تزل تنشد أرضًا هي أرض الزوال، فهذه الصورة التي فارقت مرجعيتَها الخارجيةَ أحدثت رجَّة في تصورات

(1) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة،مج٢، ص ٥٢

المتلقي في ذلك العصر، الذي أَلِف الصورة الجميلة غير المعقدة، التي يمكنه استهلاكها، وكيف زاوج محمود حسن إسماعيل بين المتباعدات دلاليًا إلى درجة التناقض، فكيف ينشد أرضًا هي أرض الزوال؟! وهل هو – محمود حسن إسماعيل – بعيد في ذلك عن أبي تمام في ماء الملام وغيره؟ ومن ذلك كثيرٌ في شعره، كقوله:

ويقذف في هدْأة الغافلين زئيرَ الليالي، وأزّ المحن

فهل زئير الليالي يقذف في هدْأة الغافلين، ومثله أيضًا أزّ المحن؟ بعد أن فارقت هذه الصورُ مرجعيتَها أحدثت ارتباكًا في ذهن متلقي ذلك العصر الذي لم يُعَدِّل من طرائق تلقيه النصَّ، فاتهم تلك الصور وما شابهها بالغموض الزائد، والفوضى، والبعد عن الشعرية الحقيقية، ووصل الأمر عند محمود حسن إسماعيل إلى حد الزجّ بين المتناقضات، وهي من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعرُ في بناء صوره، وتعني أن الشاعر يمزج المتناقضات في كيانٍ واحدٍ يعانق في إطاره الشيءَ ونقيضه، ويمزج به مستمدًا منه بعضَ خصائصه ومضْفيًا عليه بعضَ سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهَمة التي تتعلق فيها المشاعرُ المتضادة وتتفاعل»[1] وربما كان ذلك النهج ملائمًا مرحليًا لظروف العصر، وهو إرهاصات أولية لفترة لاحقة، عُرفت فيما بعد بفترة الحساسية الجديدة، مرورًا بمدرسة الشعر الحر، وبدليل أنّ كثيرًا من شعراء أبوللو نسجوا على تلك الظاهرة، وعلى رأسهم إبراهيم ناجي، الذي يقول:

قدر ينسج من خصلة شعر زورقًا يسبح في موجة عطر

فعلى الرغم من وجود هذه المفردات منفردةً في الواقع المُعَاش، فإن هذا التركيب غير موجود واقعيًا، وربما كان ذلك في مرجعيته الزمنية واقعيًا، بعد أن استفحلت هذه الظاهرة في الشعر الحر وقصيدة النثر، في زمن أصبح فيه العدو صديقًا والصديقُ عدوًا. وفي زمن محمود

---

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، ط١/ ١٩٧٨، ص٣٥.

حسن إسماعيل الذي اشتد فيه التعارك الفكري والتنازع الفني، الأمر الذي انسحب من الواقع السياسي، الذي اتخذ أشكال الثورات الخفية من أجل محاربة المستعمر، وكان الغرض من البحث عن شكلٍ شعري آنذاك ليس انتماءًا سياسيًا، بقدر البحث عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم، إنما تكوَّن هذا الشكلُ في بناء القصيدة لا يمكن إغفال روح العصر فيه، ولا نود أن يسوقنا ذلك إلى حديث عن علاقة الشكل بالمضمون، على أي حال بدأت هذه الظاهرة مع محمود حسن إسماعيل، واستمرت عند أغلب شعراء أبوللو، وأخذت تتطور في مرحلتي الشعر الحر والحداثة وما بعد الحداثة، لكن ينبغي الإشارة - في الحديث عن مرحلة محمود حسن إسماعيل الشعرية — إلى دور المجلات في نشر هذه الظواهر الشعرية، فقد تبنت أبوللو شعرَ هذا الجيل من الشباب «لقد أثبتت مجلة أبوللو أن كل اتجاه شعريٍّ يريد أن يفرض وجوده في التاريخ الأدبيّ لا يجد لذلك وسيلةً خيرًا من المجلة، ودور المجلات في الحركة الشعرية»[1] وهناك الكثير من العوامل التي ساعدت تلك الحركة على الثبات والبقاء منها: «روعة الجِدَّة، والملاءمة لروح العصر، وصدق كثير من التجارب، والمثابرة على تحدي الصعوبات، وسرعة العدوى»[2] ولا ننسى الأغنية التي أذاعت كثيرًا من هذا الشعر لجمهور الشِّعْرِ ولغيره، فغنَّت أم كلثوم لإبراهيم ناجي، ولشاعرنا محمود حسن إسماعيل، كما غنَّت له نجاح سلام، ومحمد عبد الوهاب. فالأغنية «أشد شيءٍ محافظة في عالمنا العربيّ، ذلك أنها إن كانت شعبية، فإنها ما تزال تعتمد الجناسَ وغيره من المحسِّنات البديعية، وإن كانت غيرَ شعبية فإنها ما تزال تتحدث عن العَذول والرقيب والسهر والعذاب والدموع، وتبدو منقطعةَ الصلة بالتحول الذي طرأ على المجتمع في النظرة إلى العلاقات العاطفية، وكأنها هي تدور حول نفسها في استلهام مواقف رومنطيقية كاذبة»[3]، أيضًا ما ساعد على هذه الحركة التنوعُ

---

(1) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧٨، ص١٩.

(2) نفسه، ص١٨.

(3) نفسه، ص٢٠، ٢١.

الثّريّ للاتجاهات الشعرية نفسها، حيث «كانت مدرسة أبوللو قد فتحت أبوابها لكل الاتجاهات، واحتضنت الشعراءَ الكلاسيكيين أمثالَ شوقي ومحرم، بل جعلت منهم الرئيسَ والوكيل، كما جعلت صفحات مجلتها مَيْدانًا لأقلام كثيرين من شعراء مدرستها التقليدية، فإننا نرى خطوطًا عامّةً حاسمة، تُحدد لونًا واحدًا هو لون الرمانسية المذهبية في شعر أعضاء أبوللو الذين قاموا برسالتها، وتابعوا نشاطهم الأدبي على صفحات مجلتها، وكانوا لصيقين بأبي شادي مؤسس هذه المدرسة مثل الصيرفي والسحرتي، وصالح جودت، ومختار الوكيل، ومحمود حسن إسماعيل»[1] هذه العوامل جميعُها خلقت حالةً شعريّةً خاصةً، وساعدت على ثباتها وبقائها.

هناك عاملٌ خارجيٌّ مهمٌّ لا يمكن إغفالُه في مرحلة محمود حسن إسماعيل الشعريّة، هذا العامل ألْهَب الحِسَّ الشعريَّ لكل أبناء جيله، وجعلهم مهمومين بقضيةٍ وطنيّةٍ عَرَبِيّةٍ، وهو ضَيَاعُ فَلسْطين، هذا التحول التاريخي في المنطقة العربية أتى معه بتحولٍ شعري، وقد شهدت هذه الحقبة التاريخية صراعاتٍ عنيفةً في القضية الفِلَسْطينيّة، أهمها حرب ١٩٤٨م، بعد إعلان قيام دولة إسرائيل على الأراضي الفِلَسْطينيّة، وقرار التقسيم ١٩٤٧م، وبداية مشكلة اللاجئين، هذه الأحداث المتلاحقة فرضت وجودها على المحفَل الشعريّ، وشكّلت كثيرًا هذه المرحلة الشعرية، وألهبت الموضوع الشعري لهذه الحقبة وما تلاها. والقصائد التي أبدعها الشاعر في هذا المجال تقطع بأنه عاش مُحِبًّا عاشِقًا، صادقَ الولاء لهذه القضية الإنسانية الإسلامية في المقام الأول، ثم العربية بعد ذلك، فهي قضيةُ وجودٍ لا حدود، وقضية دينٍ لا قضية طين، وقضية عِرضٍ قبل أن تكون قضية أرض، وقيمة الأرض في هذا المقام لا تَرجع لذاتها المادية، ولكن ترجع إلى ما حملت من تراثٍ خالد، ومُعطياتٍ دينيةٍ ربَّانيةٍ، ووقائعَ وذكرياتٍ تاريخية، وإلّا تساوت قيمةُ الأراضي، وانعدمت الفروق بين الأوطان، وصحَّ استبدالُ أرضٍ بأرض، ووطنٍ بوطن.

[1] محمد سعد فشوان: السابق، ص٦٧.

يقول محمود حسن إسماعيل:

«مُشَـــــــــرَّدون أبـــــــــــــــــدا
وتائهـــــــــون أبـــــــــــــــــدا
وفي يديكم لم يزل دم السماء ينزف الخطيئـــــة
على تراب لم تزل أقداسه رغم الدجى مضيئـة
مشى عليه عارُكـــم بخطوة أفّاقة دنيئـــــة
متاهةٌ، دُنِّس طُهْرُ الكون من أرجاسها الخبيئـة

وتائهـــــــــون أبـــــــــــــــــدا
وفي يدْيكم لم يزل دم اسماء ينزف الخطيئـــــة
على تراب لم تزل أقداسه رغم الدجى مضيئـة
مشى عليه عارُكـــم بخطوة أفاقة دنيئـــــة
متاهة، دُنِّس طهْر الون من أرجاسها الخبيئـة
حَطَّـت بكـــم خيانةٌ ستصدون ويْلَهـــــا
ونَوْبـــــةٌ للتيه، يومـــًا تشربون ذُلَّهـــــا
وتعــــبرون دَرْبَكـم على نعوش بابـــــل
منذ مراثي الذل تشجى وَخْزَة السلاســـــل
وأنتـــمُ فـــي كـــل أرض سيـــرةُ القلاقـل
والغـــدر، والضيـــاع، والشرور، والمَبـــاذِل
على سماء المسجـد الأقصـى وفي محرابـــــه
وفـــي سفـــوح جبـل النار وفـي هضابـــــه
وفـــي ضفـــاف دِجلـةَ والبأسُ في عُبابـــــه
وفـــي ثـــرى دمشـــق، في زمجرة لغابـــــه
وفـــي حمى النيل وهول النار في شبابـــــه
فـي ثـورة بكت ظلام الرّق من قبابـــــه»[1]

---

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج٢، ص١٩ – ٢١.

فإيماننا «بإسلامية القضية الفلسطينية» ليس منزعًا سياسيًّا أو دينيًّا عابرًا، ولكنه متلاحمٌ مرتبطٌ ارتباطًا عضويًّا متجذِّرًا بديننا وفي عقيدتنا، وهو لا ينفي طبعًا ملمحَ «العروبية»، بل يعضِّدها ويقوِّيها، على أن المسلم العربي كالمسلم من أية جنسية، عليه واجبُ تخليص الوطن السليب والحفاظ عليه، وإن كانت مسؤولية العربي أكبر؛ وذلك بصفة الجوار أو الملاصقة أو المعايشة من جهة، ولأنه أكثر من مسلمي الأوطان الأخرى تعرضًا لشدائد العدوان الصهيوني، وما يترتب عليها من خسائر مادية. فالفرق إذن فرقٌ دَرَجي - أي في الدرجة - وليس فرقًا نوعيًّا، أو كيفيًّا.

ويقول في قصيدة أخطاء التائهين:

«مـــن هؤلاء؟ دوَّخوا الترابـــــــــا
وأشبعـــوا وجــهَ الثرى عذابـــــــا
فـــي كـــل يـــوم يَطرُقـــون بابـــــا
ويفجـــأون الزمــــن المنسابـــــــا
فيَمسَخـــون الخُلْـــدَ والشبابـــــا
ويَثْكُلـــون سِحْـــرَه الوثّابـــــــا
سِيَّانَ إنْ هم نادموا الأترابـــــــا
أو عاشروا الوحوشَ والذئابـــــــا»[1]

ومَن يقرأ فلسطينيات الشاعر سيرى - بسهولة - إيمانَ الشاعر بإسلامية القضية، يقطع بذلك مضامينُ هذه القصائد، ويقطع بذلك «معجمه اللغوي» الذي يتدفق بالألفاظ الدينية والقرآنية، مثل: (محمد- المسيح- موسى- أرض النبوات- مهد الشرائع- المرسلين- آية الله- جبريل- الصُّوْر- المعجزات- الشهداء- ثاني الحرمين- مئذنة- مآذن- محاريب- محراب- الأذان- النور- الصلاة- الترتيل- سَمِّ الخِياط.. إلخ).

[1] نفسه، مج٢، ص٤٩.

وبحاسة دينية مرهَفة يسبح الشاعرُ بصوره في العبَق الإسلامي، ففي أول ذكرى للإسراء والمعراج بعد أن دنَّس الصهاينة الأرضَ المقدَّسةَ يتحدث الشاعر عن هذه الليلة، فيقول في أبياتٍ من قصيدته (تكبيرة الزحف):

سمعـــت بها غضَــبَ الأنبيـــــاء
مــــزامـــيرَ ويـــلٍ عـتيٍّ صـــداه
وأبصـرت ألواحهـم فـــي الفضـــاء
محـــاريبَ تصـــرخ فيهـــا الصـــلاه
وتسبيحـــه مـــن ضفـــاف السمـــاء
يَصــب علــى الأرض سخــط الإلــه
ويرمـــي عليهـــا دخـــانُ الشقـــاء
أعـــاصيرَ حقــد تــؤُزُّ الحيـــاه[1]

ونرى شاعرَنا الكبيرَ ينظِّم مضمونَ المعروض القرآني- في تصويرٍ ابتكاريٍّ رائعٍ- عن عقاب الله لليهود بالتيه لما خالفوا عن أمر ربهم وعبدوا العجلَ، وحرَّفوا كتابهم، واتَّبعوا أهواءهم، ففي أبياتٍ من قصيدته (مِن خطايا التائهين) يقول:

سبحـــان مَـــن فرّقهـم شَعابـــا
وقـــدّر التّيـــهَ لهــم عقابـــا
ويـــلٌ لهـم قـد عبدوا الترابـــا
وألّهـــوا مـــن الحصى أرْبابـــا
وقدّســـوا مـــن زيفـهِ كتابـــا
وبعثـروا صلاتَهـــم أسرابـــا
فـــي كـل أرض تنشـد المحرابـــا

---

[1] نفسه، مج٢، ص٦٧.

وتَـــرصــدُ الدينـــارَ أين غابــــــا

ولـــو طــوت لمعتُــه الشهابـــــا

ودفنــت فــي بُرُوقهـا السحابـــا

الإثــم مــن أجسادهــم تحابــــى

وقبَّــل الأبـــواب والأعتابـــــا

وشـــق عـــن مـــزاره الأثوابــــا

ومســه تيـــهُ الهـوى فذابـــــا»[1]

ولم يقتصر الأمر على الموضوع الشعري، بل امتد أثرُه إلى بنية القصيدة، فقد أحدثت هذه الخلخلة السياسية خلخلةً أخرى توازيها في القصيدة الشعرية، فها هو محمود حسن إسماعيل يخرق في مقطوعته السابقة بِنية الشعر المشطَّر إلى شكل ينحو في اتجاه الشعر المرسَل، «فارتبطت نشأة هذا الشعر زمنيًا بالقضية الفلسطينية، وإلى ما تمخّض عنها من أثارٍ قريبةٍ وبعيدةٍ، من توزيعٍ لأهلها بين من يقطنون خارجَ الوطن وداخله، وما يواجهه كل فريق منهم من مشكلات، وإيجاد دولة دخيلة تُقسِّم العالَمَ العربي إلى شطرين، بل تقسم الدول مرة أخرى إلى دولٍ مواجهةٍ ودولٍ بعيدةٍ عن المواجهة، والعواصف الداخلية التي اجتاحت العالم العربي بعدها من انقلاباتٍ وثوراتٍ، والعواصف الخارجية على شكل تدخلاتٍ وحروب، وشَنِّ الغارات على المخيمات، ثم تُجسِّد الأماني الفلسطينية في حركةٍ فدائية، وغير ذلك من شؤون»[2] وليس المهم هنا ارتباط تلك الأحداث بالموضوع الشعري، إنما المهم ما خلقته من مواقف وأساليبَ ووعي شعريٍّ، وكيف كان محتومًا أن يرتبط الشعر في هذه المرحلة، منذ بدايات

---

(1) نفسه، مج٢، ص٥١.

(2) د. إحسان عباس: السابق، ص٤٧، ٤٨.

أبوللو حتى مدرسة الشعر الحر، بحركات التحرر في العالم، وما زامن تلك الفترةَ من أحداثٍ سريعةٍ ومتلاحقةٍ أحدثت خلخلةً كبيرةً في الجوانب الاقتصادية والسياسية والطبقية في المجتمع، وتوازى مع ذلك كله خلخلةٌ فنيّةٌ في بنية القصيدة العربية، فانكسر عمودُ الشعر، وتخلخَلتْ بنيةُ الشعر المشطّر. والمتتبع لتاريخ الشعر العربيّ يجد بدايات هذا التخلخل في البنية جاء على يد محمود حسن إسماعيل خاصةً وجماعة أبوللو عامةً على استحياء، ثم ازداد عنف هذه الحركة مع توالي عنف الأحداث السياسية، وما أحدثته حركاتُ التحرّر في فيتنام وأفريقيا وأميركا اللاتينية، وتوحد رموز التضحية، «ولم يعد هذا الشعر يستطيع الانفصال عن الإحساس بأثر قضايا الحرب والسلام والتمييز العنصري والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين وظهور المعسكر الثالث»[1]. المهم في ذلك كله أن شعر محمود حسن إسماعيل لم يكن معزولًا عن هذه المرحلة، وإليه ترد أول خلخلة في بنية القصيدة باتجاه الشعر الحر، وإذا قلنا إن الشعر الحر خرج من عباءة أبوللو، فإن محمود حسن إسماعيل هو بوابة هذا الخروج، وهو الجسر الذي يمتد في أعماق أبوللو ويعبر إلى مدرسة الشعر الحر لدى نازك الملائكة وبدر شاكر السَّيّاب، ولهذا قلنا إن محمود حسن إسماعيل جاء في مرحلةٍ انتقاليةٍ بين القديم والحديث، وأقول انتقاليةً وليست بينية؛ لأنه يمتد في المرحلتين وما بينهما، بل إنه هو صاحب أدوات هذا الانتقال، وحامل ميكانيزمات العبور من أبوللو إلى الشعر الحر، بل إنه أول من أراد هذا الخروج إلى الشعر الحر قبل صدور ديوانه الأول "أغاني الكوخ"، عندما نشر في رثاء شوقي عام ١٩٣٢م، مُتَّبِعًا نظام الشعر الحر.

---

[1] نفسه، ص٤٨.

١-٢-٢

الحديث هنا عن بدايات الشعر الحر، وتلمّس عوامل تغيير النمط الشعريّ، وتحول بنية القصيدة إلى أشكال تخالف الشكل المشطور، والدور الذي أحدثه محمود حسن إسماعيل بخاصة. هناك مرجعان مهمّان يعتملان في هذا التحول الشكلي، بعيدًا عن المرجع الفني الذي يتمثَّلُ مُجمَلًا في الرغبة الملحَّة في البحث عن شكلٍ فنيٍّ مُغايرٍ للشكلِ التقليدي، يحوي المضمون الشِّعريّ المختلف، والرغبةَ في التحرر من أسر الوزن والقافية؛ أما هذان المرجعان فهما: "الطبيعة" و "الأحداث السياسية".

وتنبغي الإشارة هنا إلى نقطتين: أولهما، أن القصيدة ليست وثيقةً تاريخيةً كما أسلفنا، لكن ذلك لا ينفي أبدًا انعكاسات الزمن والأحداثِ على واقعِ القصيدةِ وتشكُّل بنيتها.

ثانيهما: عدم العثور على دليلٍ يثبتُ تأثُّر القصيدة في بنائها الشكليّ بالمرجعين السابقين، لا ينفي تأثيرَ هذين المرجعين «فإذا قلنا: إن قضية تحرر المرأة لابد أن تكون ذات أثرٍ في رسم وجهةٍ شِعريةٍ ما، فالفرض صحيح، وعجزنا عن اكتشاف ذلك الأثر ليس دليلًا على عدم وجوده، بل إن عدم وجوده - إن صح - دليلٌ على اختلالٍ في العَلاقاتِ الضروريةِ بين الشعرِ والحياة»[1]

والمرجعان السابقان يلقيان بتأثيراتهما على الشاعرِ داخلَ النص، وهما يقعان داخل البنية لاخارجَها، تمامًا كما هو المؤلف - الشاعر، «ليس للشعراء من حياة تبقى خارج شعرهم؛ فهو الذي يجعل لوقائع وجودهم أهميةً فكريةً وتاريخيةً توثيقيةً، والأحداث الكبرى عندهم هي القصائد، فغالبًا ما تخلو الحياة الخارجية للمبدعين من معالمَ لافتة لو عزلت عن إنتاجهم،

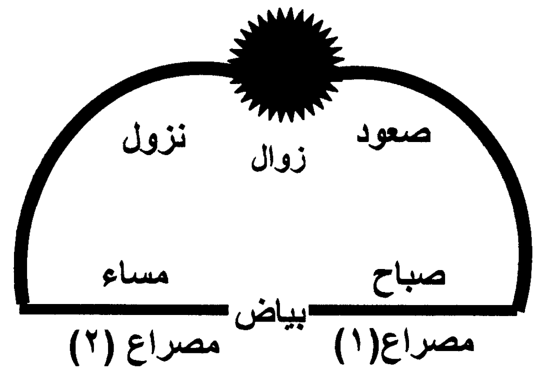
[1] د. إحسان عباس: نفسه، ص٥١.

وكثيرًا ما تكتسب الحوادث الصغيرة في مسيرتهم اليومية أبعادًا خطيرةً بحيث ما أسفرت عنه من منجَزاتٍ إبداعية»[1]، وهذا ما ينطبق تمامًا على محمود حسن إسماعيل (شاعر الكوخ)، فإحساسه بالطبيعة والظلم وقهر الفلاح لا قيمةَ له خارجَ شعره، وارتباطه وتفاعله مع الأحداث السياسية للمرحلة لا قيمة فيه تذكر خارج إبداعه الفني، إذن.. نحن نبحث عن هذا الارتباط والتأثر والتفاعل مع الطبيعة والأحداث المرحلية داخل النص، لأنه لا قيمةَ لذلك خارج النص، ومن ثَمَّ تعُود القصيدة وثيقة فنية وليست تاريخية كما أسلفنا في تمهيد الكتاب. وقد ارتبط كثيرًا – عند النقاد – شكل القصيدة العربية بالطبيعة المَعيشة، والواقع السياسي والتاريخي لكل مرحلة. ونظروا إلى البنية المكانية للنص (المتمثلة في التوزيع الخطيّ)، فقد نظر (ابن رَشِيق) إلى الشطرين في سياق توضيحه لاشتقاق التصريع نظرةً مرجعيتُها الظواهر الطبيعية، إذ يقول: «واشتقاق التصريع من مصراعي الباب؛ ولذلك قيل لنصف البيت: مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار. وقال أبو إسحاق الزَّجَّاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبِد السماء إلى وقت غروبها»[2] ويمكن نقل هذا التصور إلى الشكل الأيقوني التالي:

---

[1] د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، صيف ٢٠٠٢، ص١٩.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، دار الجيل، بيروت/ لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ج١، ص١٧٤.



أو شكل الخباء العربي الذي ينشطر إلى قسمين يتوسطه عمود، وخرق هذا الشكل العمودي الموشَّح، الذي لا يُخفي بناؤه شكل الطبيعة، كذلك الأمر في كل المصطلحات الدالة على الأشكال الشعرية عند العرب من مثل (الموشَّح، المسمَّط، المُعلَّقة، الملعب، المُشَجَّر) حتى إن باحثًا أراد تسمية الشعر الحر بـ(المغصَّن) قياسًا على هذه التسميات، فقد خطر له أن يسمي «هذا اللون الجديد من الشعر باسم المغصَّن، مستوحيًا هذه التسمية من عالم الطبيعة لا من الفن الزخرفي؛ لأن هذا الشعر يحوي في ذاته تفاوتًا في الطول طبيعيًا، كما هي الحال في أغصان الشجرة، وأن للشجرة دورًا هامًّا في الرموز والطقوس والمواقف الإنسانية والمشابهة الفنية»[1] فإذا كان الشكل الشعري العربي في كل مراحله ارتبط بالطبيعة، فما هو المنتظَر من شاعر الطبيعة محمود حسن إسماعيل، لقد أراد محمود حسن إسماعيل – على مستوى الاشتغال الفضائي المكاني للنص – الخروج عن الشكل التقليدي المعتمَد، في مراوحات تأتي على استحياء مرة، وتذهب في جرأة مرة أخرى؛ لتكون فيما بعد نواة الخروج الكلي عن شكل القصيدة العمودية، وهذه المراوحات هي طبيعة مرحلة الانتقال من شكلٍ إلى آخر، فهي في النهاية تبشيراتُ الخروج من الاشتغال المكاني للقصيدة العمودية، إلى الاشتغال المكاني لقصيدة الشعر الحر، وبدأت هذه الرغبة عند محمود حسن إسماعيل خارجَ النص وقبله، في

[1] د. إحسان عباس: السابق، ص٢٣.

ظاهرة اعتمدها في تقديم قصائده بمقدمات نثرية هي أقرب إلى شعرية النثر، ثم امتدت رويدًا رويدًا إلى النص الشعري، على استحياءٍ أولًا تمثلت في كسرِ نظامِ الشطرَين، فنجده يقول في قصيدة نشوة الحب:

هاتِ اسقني واشرب على لَحْنـــي   خَمْـــــرَ الجمـــــــــال

وغنِّ وارو الهـــوى عنـــــي   وارو الخـــــيـــــال

واشهد غرامَ الـريـح بالغصـن   فـــــوق التــــــلال

الحـــب يَسقـــي الطـــيرَ فـــي البستـــان

بـــالظـــل، والأزهـــار، والعِيـــدان

والنيــل يسقينـــي بــلا دَنٍّ   مــن هــــذه الألحـــان[1]

ثم ذهب مكانيًا – في اشتغاله الفضائي – إلى شكل الموشَّح، في قصيدته «على جبال رَضْوَى» فيقول:

زيـــدي إنشـادَك.. زيدينــــا   واسقــي أكــوابَــك واسقينــا

وخـــذي الأوتـــارَ وغنينـــا   ودعينـا للحـــب دعينـــا

واصغَــي للمـــوج النشـــوان

ولهمـــس الــدَّوْح النعســـان

ونسيـــم الفجـــر الحـــيران

وبكـل صـدًى فـوق الـوادي   نـادي أحبابَـك.. تجدينـــا[2]

ثم ذهب في تنوع الأشكال الشعرية، التي تتوفر على التنويع المكاني، فيقول في قصيدة «عابدين»:

كم شقيٍّ لم تـــدع فيه الحـــيـاة

غيرَ شكوى رقرقتْها دمـعتـــاه

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج١، ص٣٦٥.
[2] مج١، ص٤١٩.

وأنينٍ دسّه نَوْحُ الشفاه

لم تكد تَضْرَع بالشكوى يداه

..قال يا فاروقُ! فارتدَّ الأنين..

فرحةً تجتاح بَرْحَ الشاكلين[1]

ثم أخذ محمود حسن إسماعيل يذهب قليلًا باتجاه السطر الشعري، لكنه المقفّى، يقول في حين أشدو:

ما لتغريدي إن غنيتك الشعرَ يدانِ

لا.. ولا أُدرك من أين سرَتْ مني المعاني

فتسمَّعْ وحيَ قلبي اليومَ ولا تسمَع بياني

ما أُراني حين أشدو غيرَ لحن متفانِ

هزَّه الإلهام والحب وغنته الأغاني

فسرى من كبدي الدامي إلى خفق اللسانِ

مثلما تسري على الروح علالات الأماني

وكما تسري مع الريح عطورُ الأقْحُوانِ

وكما وشوش طيرٌ إلفَه بين الجنانِ

وكما ينساب في الآهة شجوي وحناني[2]

وظل ينوع في هذه الأشكال الشعرية، فيقول في العزلة:

في روضة مِعْطار

تخضلُّ بالتَّذكار

---

[1] نفسه، مج١، ص٤٥٥.

[2] نفسه، مج ١، ص٤٨١.

هـــاجـت بهـــا الأفكــــــار نــارًا علـــــى قلبــــــــي[1]

وبعد تَطوافه – وهو شاعر الطبيعة – بين كثير من الأشكال الشعرية العربية غير العمودية أبدع على نظام الشعر الحر، يقول:

مشـــــــــرَّدون أبــــــــدا
وتائهــــــــــون أبــــــــدا
مهما استجاروا.. فالمجير لعنةُ الأقــــدار
ولعنة الشعوب من سراهم الغــــدار
ولعنة السماء في العَشيِّ والإبكــــــار
ولعنة الذلّ.. رمتها قبضةُ الأحـــــرار
يوم يدق الهول بابَ تائه مشرد مخــــذول[2]

وكغيره من الشعراء، أحدثت فيه هزيمة عام ١٩٦٧م حالة من اليأس والحزن، هذه الفترة شديدة الحساسية، بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣م – أطول فترة عَرَفَتْها الجندية المصرية – خلقت حالةً من الاكتئاب والشعور بعدم الثقة، وأحدثت هزّةً عنيفةً في كل شيء، وخلخلت كل الموازين في كل المجالات – ومن بينها الشعر – الذي ذهب في ثورته متمردًا على كل شيء، في ظل هذه الحالة أنشد محمود حسن إسماعيل في مهرجان الشعر الثامن بالقاهرة عام ١٩٦٨م، تحت عنوان «رفض الهزيمة» قصيدة على نظام الشعر الحر، معتمدًا في ذلك التشكيلَ الفضائي القائم على السطر الشعري متباين الطول، الذي يمتد سواده أحيانًا مخترقًا مساحات البياض، ويقصر أحيانًا في انحسار أمام هيمنة البياض:

أرض سمعـت نجـوى الله على شفتيهــا
أصـــغـــت، ورنــــــت،
ثم أضاءت حَلَك الدنيا، مـن خديهـــا

---

[1] نفسه، مج١، ص٥٥٦.
[2] نفسه، مج٣، ص٢٠

ثـم تهـــادى خَطْـــوُ الرســـــل،
يـــدفـــق نـــورًا بـــين يديهـــا
عـــانـــق فيهـا كـل نبـي مَرَّ أخـــاه..
وغدت كل حصاة فيها، قدسَ صــــلاة..
حـــين أتـــاهـــا حـــادي النـــور
يشـــــق ضحـــــــاه..
.. فـوق سَفِين عـــبرت لُـجَّ الغـــيب
وطـــــارت دون شـــــراع..
عــــبر نـــداء الأفـــق الأعـــلى
سبـــح فـــي يمنـــاه شعـــاع..
فدنـــا منـــه، وشرب الحق من الآيات
ومضـــى يُنقـذ وجه الأرض من الظلمات
كل ظلام مر عليه، توهج نورًا منه وذاب[1]

وتوهجت قريحة الشاعر في هذه المرحلة التاريخية ينشد على نظام الشعر الحر، فكتب «السلام الذي أعرف»، وكانت قصيدته في مهرجان الشعر الدولي الذي انعقد في صيف ١٩٦٩ بمدينة استروجا بجمهورية مقدونيا (يوغوسلافيا)، مثّل فيه الجمهورية العربية المتحدة مع شعراء العالم من دول الغرب والشرق، وقال في مطلعها:

.. مـــن الشـــرق.. جـــــئتُ
ومـــن كـــل أرض أتـــــيتُ
ولست نبيا على كفه تسطع المعجــــزات
ولا مـــرسَـــلًا فـي يميني كتـــاب

---

[1] نفسه، مج٣، ص٨٩.

يضـــيء الـوجــود، بآياتـــه البينات..
ولا حـــامـلًا شعلـــةً فــــي يـــدي
تـــدق السمـــاءُ بهـــا كـــلَّ بــــاب[1]

وقد سار محمود حسن إسماعيل على هذا النهج من التشكيل المكاني للقصيدة في أغلب ما كتب في هذه المرحلة التي أعقبت هزيمةَ عام ١٩٦٧م، مثل قصائده (غضبة الثأر، وسيناء، ومن التابوت، ومن رصيف الوجوه، وجبال الصمود، وسأشدو، وصوت المعركة) وغيرها من القصائد، وإن كان هذا الشكلُ قد استقر كثيرًا عند محمود حسن إسماعيل في هذه الفترة، لكنه أبدًا لم تكن بداياته هي هذه الفترةَ بالتحديد. فالبداية الحقيقية للشعر الحر يَرجعها كثيرٌ من النقاد إلى قصيدته «مأتم الطبيعة» التي نشرتها مجلة أبوللو قبل ظهور ديوانه الأول (أغاني الكوخ) في عدد فبراير من عام ١٩٣٣م، وقدمتْها بعنوان قصيدة من الشعر الحر، وأعادت نشرها مجلة الهلال عدد أكتوبر عام ١٩٧٠م، ويقول في مطلعها:

أطـــرق الطـــير علـى هـــام الغصون
كـــذبيـــح نفـــرت فيـــه الكـــلام
ودجـــا الكـــونُ، وسجّـــاه السكـــون
بدِثـــار المـــوت، والمـــوتُ ظـــلام
وذكـــا فيـــه لهـــاب للشجـــــون
أخـــرس الشـــادي بشجـــو وغـــرام
أي خَطْـــــبٍ قـــــد دهـــــاه
وأســـــى أطْبـــــق فـــــاه[2]

---

[1] نفسه، مج٣، ص٩٥

[2] نفسه، مج٣، ص٤١١.

هذه القصيدة كانت بمثابة الإرهاصات الحقيقية للشعر الحر، وكثير من النقاد يَعدها البداية الحقيقية لهذا الشعر، ويَرجعون بداياته إلى «الإيحاءات السريالية، التي تبشر بها قصيدة محمود حسن إسماعيل وحين ربطت بين الحلم والشعر، فتحت باب اللّاوعي على مصراعيْه دون احتراس»[1] وهذا ما يؤكده أكثر من ناقد: «يلاحظ أن ريادة حركة الشعر قد ظهرت في مصر قبل حركة الشعر الحُرِّ في العراق التي أرّخ لها مؤرخو الأدب بقصيدة (الكوليرا) لـ(نازك الملائكة)، بما يقرب من عشرين عامًا، وكان من رواد هذه الحركة محمود حسن إسماعيل، فقد نشرت (مجلة أبوللو) في عدد فبراير عام١٩٣٣م، قصيدتَه (مأتم الطبيعة)، وقدمتها بعنوان قصيدة من الشعر الحر»[2] ويمكن عقد مقارنة بسيطة بين مأتم الطبيعة لمحمود حسن إسماعيل، والكوليرا لنازك الملائكة، التي تقول فيها:

طلــــــــع الفجــــــــــــرُ
أصــغِ إلــى وقــع خُطــى الماشــــين
في صمتِ الفجرِ، أصغ، انظُر ركْبَ الباكـين
عشــــرة أمــــوات عشــــرونـــا
لا تُحْــــصِ، أصــــغ للبــــاكينــــا
اسمــــع صــــوت الطفــــل المسكــــين
مَــــوتى، مــــوتى، ضــــاع العــــددُ
مــــوتــى، مــــوتــى، لــم يبــق غــدُ
فــي كــل مكــانٍ جســدٌ يندبُه محـزون
لا لحظــــة إخــــلادٍ لا صمــــت
هــذا مــا فعلــتْ كــف المــــوت
تشكو البشريةَ تشكو مــا يرتكــبُ المــوت

[1] د. إحسان عباس: السابق، ص١٥.

[2] محمد المصطفى: من أطلال الكوخ أفق السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=3032

ومن خلال المقطوعتين اللتين أوردناهما لمأتم الطبيعة، والكوليرا نجد أن القصيدتين تختلفان في الصورة الشعرية وأدوات التعبير وفي النفَس الشعري - إن صح التعبير- وفي المَنحى الوجداني؛ عنوان القصيدتين فيه مباشرة عند الملائكة، ورومانسية ملتحمة بالوجدان عند شاعرنا، أغرقت قصيدة (الكوليرا) في التقريرية المباشرة، التي تُفسد الشعر من خلال إفساد أدواته، وأولها الموسيقى على الرغم من أن الملائكة قد انتقلت من الجملة الخبرية إلى الجملة الإنشائية، من أمر ونهي ستَّ مرات في هذه الأسطر الشعرية، في حين أن قصيدة (مأتم الطبيعة) قد ارتفعت بموسيقاها على الرغم من أن الشاعر لم ينتقل إلى الجملة الإنشائية من الجملة الخبرية إلا في سطرين شعريين، في استفهام ما بين ثمانية أسطر شعرية، والانتقال بين الخبر والإنشاء يُثري النص كما هو معروف. وأمام سذاجة الصورة الشعرية وتقريريتها ومباشرتها ونثريتها عند الملائكة، تقف الصورة الشعرية بتشكيلها الزماني والمكاني عند محمود حسن إسماعيل، وقد استطاع أن يوفق بين الحركة التي تَمُوج بها النفس(الذات) والحركة التي تموج بها الأشياء (الموضوع)، فجاءت المفردات في بنائها وفي علاقتها بالصورة تحمل قدرًا من الموسيقى أمكَن توظيفُه في هذه النقلة في موسيقى الشعر، وقد طَوَّعَ الشاعر الشكل الموسيقي لحركته النفسية والوجدانية، وهو الأساس الأول في الشعر الحر؛ لأن الشاعر القديم كان يطوع حركتَه النفسية والوجدانية للشكل الموسيقي القائم، هذا التفاعل الخلّاق بين الشيء الخارجي والشيء الداخلي، بين الموضوع والذات، شحن المفردات في قصيدة (مأتم الطبيعة) بشحنات موسيقية عالية. ومن ثَمَّ يمكن القول إن قصيدة (الكوليرا) بشكلها الخبري قد تضاءل فيها هذا القدرُ من الانسجام والتفاعل بين الذات والموضوع.

وليست قصيدةُ مأتم الطبيعة هي البدايةَ، فقد سبق أن أشرنا أن مجلة أبوللو قبل نشرها لمأتم الطبيعة بعام كامل نشرت له تحت عنوان "في رثاء شوقي"، قصيدة على نظام الشعر الحر في عدد فبراير من عام ١٩٣٢م. وأمّا الأشكال الأخرى التي تنوعت بين المُسَمَّط والمُزْدوَج

عند محمود حسن إسماعيل، والتي أوردنا لها نماذجَ متعددة «أحدثت في القصيدة حركة، وبعدت بها كثيرًا عن الرتابة، بل حققت مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذي يوحي به تنوع النغم»[1] وعلى الرغم من أن محمود حسن إسماعيل لم يكن هو الوحيدَ المتفرد في هذه الفترة بالتجريب بين الأشكال الشعرية، فإنه كان الأكثرَ جرأة في هذا التجريب، فبعض الشعراء أقدموا في السنوات الأولى التي شهدت فكرة التجارب الفنية على استخدام قالب الشعر المرسل، الذي لا يلتزم قافيةً ما، وإنما يلتزم الوزنَ فحسبُ، «وكان شكري قد سبق إلى هذا القالب، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحًا عنده، كما لم يصادف في محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك، ومن محاولات بعضهم الجريئة استعمالُ أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، مع التنويع في الشطرات طولًا وقِصرًا، ومع التحرر من القافية، وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه، بعضَ محاولات الشعر الحر، حيث لا يلتزم وحدةَ البيت كما لا يلتزم القافيةَ. ولكن هذه المحاولة هي الأخرى لم تصادف أي نجاح في شعر أصحاب هذا الاتجاه. ولذا عَدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكي أبو شادي»[2] لكن بدايات الشعر الحر كانت محلَّ خلاف طويل، وهل كانت في العراق عام ١٩٢١م، أم في القاهرة عام ١٩٣٢م، وإن كانت نازك الملائكة ترى ذلك كله إرهاصات، وتؤرّخ للشعر الحر بقصيدتها عام ١٩٤٧م، لأنها ترى أن حركة الشعر تتحقق بأربعة شروط هي: «وعي صاحبها باستحداثه وزنًا جديدًا، وأن يَصْحَب ذلك دعوة إلى استعماله، وأن تُحدِث دعوتُه صدى، ويستجيب لها بعضُ الشعراء»[3] لكن هل كانت دعوة نازك الملائكة ستلاقي الاستجابةَ من دون هذه البدايات

---

[1] د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص٣٥١.
[2] نفسه، ص٣٥١، ٣٥٢.
[3] د. يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١/ ١٩٩٥، ص٢٤٠.

التي سبقتها طويلًا، منذ أعلن أحمد زكي أبو شادي ميلاد الشعر الحر بديوانه "الشفق الباكي"، ومحاولات المازني التي سمّاها الشعر المطلق، ومحاولات كثيرة من شعراء عرب في العراق واليمن، لا يتسع المجال هنا لحصرها، وتصلح في موضعٍ تتبع نشأة الشعر الحر، لكن المهم هنا أمران، عام وخاص؛ العام: هو انسلال الشعر الحر من أبوللو، والخاص: محمود حسن إسماعيل الذي مدّ جسر الانتقال من أبوللو إلى الشعر الحر، فتوسَّط بين القديم والحديث، ويمكن هنا أن نستشهد بشهادة شاعرٍ حديثٍ هو (أحمد عبد المعطي حجازي)، الذي يقول: إن «علاقته بهذا الجيل بدأت منذ أواخر الأربعينيات، وعمره بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة، وأنه فُتِن بمحمود حسن إسماعيل، وبديوانه «أين المفر؟!»، ومعه عددٌ من شعراء جيله من مصر والسودان، وفُتِن بعلي محمود طه، ثم ناجي، الذي استلهم حجازي من قصيدته «الغريب» قصيدةَ «تموز»، كذلك تأثر (الفيتوري) في قصيدته «النهر الظمآن» بقصيدة (شكوى الزمن) لناجي»[1] وقد سار شعراء أبوللو في التجديد إلى الحد الذي تأثّر بهم شعراء التفعيلة، فكان شعرهم يتمثل في «قصائدَ من الوزن المطرد والرَّوي الموحَّد، وبعضه من القصائد ذات المقاطع مختلفة الرَّويّ، وقد تختلف أوزانها من مقطع إلى آخر، وتمثَّل ذلك في لونين: لون يقتصر على التغيير في الروي، كالمزدوج المؤلف من أزواج شطرات، وكالمربع من مقاطع كل منها من بيتين، وكالمخمّس، والمسمّط، ولون آخر يتجاوز الروي إلى الوزن فلا يلتزمون الوحدة فيه، ولكنهم ينوعون البحور في القصيدة الواحدة»[2] وكثير من الدارسين حاروا في من هو الرائد الأول للشعر الحر؟ وكانت الأسبقية للاهتداء للشكل الجديد متنازَعًا عليها بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، يقول أحد الباحثين: «وأرى أن هذه المسألة على

---

(1) نفسه، ص٢٥٠.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

هذا النحو (طفيفة القيمة)؛ لأن محاولات كثيرة تمت قبل ذلك، ولعل نازك أول من شمل هذا الكشفَ بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق، في مقدمتها على ديوان (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩م، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي وجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية، وقرنت بين التجربة العملية والسنَد النظري»[1]. على أي حال، فإن محمود حسن إسماعيل قدم تنويعات شكلية ونغمية متعددةً في اتجاه الشعر الحر مثل الموشح المزدوج والمخمَّس والمسمَّط، وكذلك المرسَل، وعدَّد قوافي القصيدة الواحدة، وخرج أحيانًا عن القافية مطلقًا، ووصل به الأمر إلى الخروج عن الوزن، وأبدع كثيرًا بعد عام النكسة قصائد الشعر الحر، التي بدأت عنده منذ عام ١٩٣٢م، فهو يمتد في أعماق أبوللو منذ صدور مجلتها عام ١٩٣٢م، وممتد في أوصال جماعة الشعر الحر، فهو القديم الحديث، وهو جسر التواصل بين مرحلتين.

---

[1] د. إحسان عباس: السابق، ص١٥.

١-٢-٣

يمكن تصور محمود حسن إسماعيل مبدعًا قصصيًا وناقدًا لشعر غيره من أبناء جيله الذين عاصروه، واشتباكه مع الواقع الأدبي في هذه المرحلة الشعرية ودخوله في المعارك الثقافية التي اتسعت رحاها، ونالت منه كثيرًا، «من هنا فإن ديوانه الأول "أغاني الكوخ" - الذي أبدعه وهو في القاهرة بعد مغادرته للقرية وقبل انتهاء دراسته العليا - يمثل بالنسبة له كما يقول هو: 'رفضًا لعالم القرية الذي يخيم عليه الرقة والمسكنة والتجبر والمغايرة الشنيعة بين إنسان وآخر في كل شيء، والتناقض بين طرفي الإنسان: إنسان في الهلاك من الذل والحرمان، والآخر يهلك من البِطنة والترف والاستعلاء الجائر. ومن خلال هذا المناخ تولدت أحاسيسي الأولى نحو فلسفة الوجود وموقفي الملتزم- بطبيعته - بفلسفتي الخاصة، وهي فلسفة ترفض- أول ما ترفض - رقة الوجود والمسافات المضروبة بين الناس بدون عدلٍ، وتُقدِّس الحريةَ التي لا تشكل قيدًا على نفسها»[1] والتجربة الشعرية في معظم نتاج محمود حسن إسماعيل تجربةٌ رومانتيكية يشوبها اهتمامٌ دائبٌ باكتناه أسرار المجهول، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية، «ولأن التجربة الشعرية استأثرت بحياة محمود حسن إسماعيل، فلقد ظل يُمد تراثنا الشعري أكثر من أربعين عامًا بأعماله الفنية الأصيلة، ولقد كان حظ هذه الأعمال الفنية من اهتمام النقاد قليلًا، عدا الصفحات اليسيرةَ التي ضمنتها المجلات الأدبية، وبعض أعمدة الصحافة المصرية هذا فضلًا عن السطور القليلة التي تضمنتها بعض البحوث الأدبية الجامعية»[2] وكان صدور ديوانه الأول أغاني الكوخ يُنبئ عن عبقرية شعرية قادمة، لكنه في

[1] فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في آثاره المجهولة، http://www.asmarna.org/al_moltqa/archive/index.php?t-6069.html

[2] د. إحسان عباس: السابق، ص٢١.

الوقت نفسه لاقى هجومًا عنيفًا من بعض النقاد؛ إذ تخيلوا أن الشاعر لا يكون شاعرًا أو كاتبًا إلا إذا كتب عن جمال القمر في القرية مثلًا، أما الأسباخ والأتربة والإنسان المتمرغ فيها، فلا يَليق أن يتناولها من يحترم نفسه، وكانت الاستعارات البعيدة التي يستخدمها شاعرنا موضعَ التندر والفكاهة مثل قوله عن الكوخ (بعثر عليه الدمع)، إذ كتب ناقدٌ يقول: إن الدمع لا يُبعثَر إنما يُسكب، والواقع أن شاعرنا كان يبعد أحيانًا كثيرةً ويشتطُّ حتى يُتعِب قارئه، ويضطر إلى أن يعيد قراءته حتى يعيَ ما يقوله، وكان يوغل وراء ما يريد صيدَه، فإما أن يدركه ويأتي به، وإمّا لا يأتي بشيءٍ ذي بال. لقد غنّى محمود حسن إسماعيل للكوخ وللفلاح، حين كان أبناء القرى الذين عرفوا المدينةَ يسرعون بالتبرؤ من الفلاح والقرية، وحين صدر (أغاني الكوخ) الذي يراه المعنيُّون بالأدب والشعر باكورةَ دواوينه، لم تكن الكتابة عن الفلاح كمنهج إلا عند شاعرنا.

ويُظلم محمود حسن إسماعيل نقديًا، ليستغرق إحساسه بالظلم الذي عاناه اجتماعيًا فيعانيه فنيًا، وكانت مشكلة النقد مع محمود حسن إسماعيل في أمرين: الأول؛ إنكار موضوعه الشعري الذي خالف السائدَ قبله، حيث غنى للكوخ والفلاح والقرية، والثاني؛ إنكار مزاوجته بين المتناقضات، وقد سبق إعطاء نماذج عنها، لكن النقد آنذاك لم يكن قد امتلك من الأدوات ما يمكِّنه من فهم هذا التزاوج، وهذه فجوةٌ كامنةٌ بين الأدب والنقد، إذ يستحدث الأدب دائمًا أشكاله الإبداعية، ويلهث النقد خلفه، لأن النقد لا يريد أن يبرَح قوانينَه التي أحكمها، من هنا كانت أزمة الأدب مع النقد طيلة التاريخ الأدبي، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع أبي تمام، فقد حاكمه النقد لأنه خالف سابقيه، وسواء كان محمود حسن إسماعيل أو أبو تمام، فقد أنصفهما النقادُ لاحقًا بعد تغير الذائقة النقدية. فقد تغير موقف النقاد لاحقًا، يقول (فاروق شوشة): «وكنت أتابع عن كثَب حماسَ (أنور المعداوي) لشعر علي محمود طه، واهتمام الدكتور (عبد القادر القط) بشعر ناجي، والتفات (محمد مندور) إلى شعر محمود

حسن إسماعيل وتسميته له بـ«وحش الشعر»، ومن قبل مندور كانت هناك شهادات البياتي ونازك الملائكة والسياب عن شعره. ثم تغير المناخ الشعري وتغيرت الأذواق، وإذا بالدكتور عبد القادر القط يفاجئنا - وهو مقررٌ للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة - في واحدٍ من احتفالاتنا بذكري محمود حسن إسماعيل، أنه آن أوان القول إنه أشعر الثلاثة، وأن ما يتبقي من شعره للتاريخ والذاكرة الشعرية يفوق بكثير شعرَ ناجي وعلي محمود طه، وأن اكتشافاته واقتحاماته، والمجالات الشعرية التي حلّق في فضائها عاطفيًّا وإنسانيًّا وكونيًّا تفوق في أصالتها وجُرأتها وتأثيرها نظائرَها عند رفيقيه، وأن لغته الشعرية - بصفة خاصة - ستبقي شاهدًا ودليلًا موحِيًا على عظمة التفرد وسطوع التمايز وتحقق الهوية والشعرية، وأنه شاعرٌ كونيٌّ بقدر ما هو شاعر إنسانيّ النزعة، لم تشغله ذاتٌ نرجسية، أو اهتماماتٌ صالونيةٌ عابرة، أو وقوع على فتاتِ ما يمتلئ به المجتمع من إغراءاتٍ ومباذل، فكانت عصمته لشعره من وهم التجارب والمواقف الصغرى صدى لعصمته لنفسه ووجدانه وحياته من التدني أو التهالك أو مسايرة كل ما يبرق وليس في حقيقته ذهبًا»[1]، لكن مندور قبل ذلك هاجمه هجومًا عنيفًا، وقلل من شعره إلى حد السخرية؛ ففي مطالعته لقصيدة «حصاد القمر» وكانت قد نشرت في مجلة الرسالة في عدد ٧ يونيو عام ١٩٤٣م، فقارن بينه وبين المتنبي – شاعر العربية العظيم – فوجد في شعره رنينًا قويًّا في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه، بل في بعض صوره الشعرية المجتلَبة على النحو نفسه الذي كان المتنبي يصطنعه أحيانًا متتلمذًا لأبي تمام، لكن مندور عاد ليجعل شعر المتنبي غير شعر محمود حسن إسماعيل، مقلِّلًا من شعر الأخير، الذي وصفه بأنه مغاير في معدنه النفسي وفي رؤيته الشعرية، وعاد ليماثل بين شعر الشاعرين من حيث النوعُ الخطابي، لكنه وصف شاعر الحَمدانيين بالشاعر الكبير، وأما صاحب "هكذا أغني" فعاب عليه أمرين:

---

(1) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين
http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm

«أولهما، أن للمتنبي نفسًا قويةً عاتيةً متماسكة، عاطفة المتنبي مغلَقة مركزة عميقة، ولهذا قلّما تلوح كاذبةً، عاطفة المتنبي نارٌ داخليةٌ لا تراها وإن ألهبت اللفظَ أو أوقدت الصورة. وأما إحساس محمود حسن إسماعيل فمفضوح، ويأبى شاعرُنا إلا أن يزيده افتضاحًا بقُصاصات النثر التي يعلقها فوق قصائده وفي هذا ابتذال، للنفس عنه نفرة، عاطفة محمود حسن إسماعيل «مطرطشة» حتى لَتلوح «سرابًا عاطفيًا» pathetic fallacy كما يقول نقاد الإنجليز.

ثانيهما: اضطراب الرؤية الشعرية vision poetique عند محمود حسن إسماعيل، بل إنني لَأخشى ألا يكون له حقلٌ شعري على الإطلاق، وهذا أمرٌ يتضح لمن يراجع صوره في أية قصيدة من قصائده، فإنه لا بد واجدٌ بينها من التنافر ما يقطع بأنه لا يرى الأشياء رؤيةً شعريةً صحيحة، تراه يجمع بين صورٍ لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف، ولو أنه حرص على الرؤية الشعرية الصادقة لرأيتَ التجانسَ الذي يُعْوِزه. وأنا بعدُ، أرجح أنه يلتمس الصورَ من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه»[1] وهذه الأخيرة أقامت الدنيا ضد محمود حسن إسماعيل من قِبَلِ النقاد ولم تقعدها، وهي أن صوره من الخيال، ومن إعمال ذهنه في الأشياء، فيركِّبُها تركِيبًا ليس له مرجعيةٌ واقعية، وهو ما سماه النقاد لديه بالمزج بين الـمُتَناقِضَات، وحاكموا الصورة لديه بمنطق الواقع، فأنكروا عليه بعْثرة الدمع مثلًا، التي سبقت الإشارة إليها.

أما مندور، فيواصل إنكارَه لتفوق شعر محمود حسن إسماعيل، من منطق عدم وجود العاطفة المتماسكة والرؤية الشعرية الواضحة، معتبرًا أن الرنين الخطابي مَهْمَا بلغت قوته لا يمكن أن يسموَ بالشعر، ويَرجِعُ الأمرَ كُلَّه لغرابة صوره وبُعدِها عن الواقع المَعيش، فيقول: «فلِغيري إذن أن يُعجب بقوة أَسْر محمود حسن إسماعيل، واستحصاد لفظه وغرابة صوره، وأما أنا فما دمت لا أستطيع أن أدرك ببصري حقيقة ما يصف ولا أن أسكن إلى نوع

(1) د. محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع. بن عبدالله/ تونس، ط١، ص١٠٦

إحساسه، فإنني لا أتردد في رفض شعره»[1]، ولكن مندور يوجد فرصة لشعرية محمود حسن إسماعيل، فهو يؤمن بأن محمود حسن إسماعيل بمقدوره أن يصبح شاعرًا كبيرًا؛ لأنه – من وجهة نظره – يمتلك هبتين لا شك فيهما:

«أولاهما: روح الشعر، روح غُفْل ولكنها قوة من قوى الطبيعة، قوة تحتاج إلى التثقيف الصحيح. ولو جاز لي أن آمل من هذا الشاعر الإصغاءَ إلى موضعَي النقص الكبيرين اللذين أشرت إليهما فيما سبق لرجوت أن نجد فيه شاعرًا يعتز به عصرُنا.

وثانيهما: قدرته على الانفعال، وفي هذا ما يلهب الحسَّ، فيدرك المرء بقلبه ما لا تدركه العقول. وما يحتاج إليه محمود حسن إسماعيل لاستغلال قدرته إنما هو نوع من النظام يركز به إحساسه ويرُد ما فيه من فضول»[2].

هذا النقد من مندور وغيره يتأتى عن ذائقة كانت مهيمنة في ذلك العصر، تحاكم النص بمنطق المرجع، وانتفت وتغيرت هذه الذائقة فيما بعد، فحكموا بشاعرية محمود حسن إسماعيل، بل إن حسه الشعري كان سابقًا لعصره، وفي ذلك ما يزيد تأكُّدَنا بأن محمود حسن إسماعيل خلق ليحقق النقلة بين عصرين، ومدرستين شعريتين، فعاش بينهما وفيهما شعريًّا، لتمثل في النهاية مرحلتُه الشعرية، مرحلةً شديدة الخصوصية.

---

[1] نفسه، ص١٠٧.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الثاني

قراءة جديدة للتكوين الشعري



قبل الشعر
(النص الموازي والنص الفوقي)

٢-١-٠

لا يدعنا محمود حسن إسماعيل نلِج إلى شعره مباشرةً، وجعلنا نطرُق أكثرَ من باب قَبل الشعر، إنه لا يريدنا أن نكون عنده قبل الاستئذان، وعلينا أن نعبُر محطات للوصول إليه، فالقصيدة لا تَهَب نفسَها لقارئها قبل أن تهيئَه تهيئةً خاصة، وتسحبه أولًا من عالمه الطبيعي إلى عالم آخر؛ يكون به مهيَّئًا للدخول إلى العالم الشعري، بين النص والقارئ تقف نصوصٌ أخرى مقصودة وبوَعي تام، عليك أولًا أن تستَنْكِهَ دلالاتِها، إذا كنت تود أن تدخل إلى دلالات النص، فعلى القارئ أولًا أن يعْبُرَ الإهداءات. والظاهرةُ الملفتة التي استخدمها محمود حسن إسماعيل كثيرًا في شعره، وهي تصديره لقصائده بمقدمات نثرية، أو هي قريبة من شكل قصيدة النثر، إضافةً إلى عناوين قصائده التي تبدو مثيرةً للجدل – على الأقل من وجهة نظر النقد آنذاك – فكثيرًا ما كان محمود حسن إسماعيل يعطي عُنوانًا رئيسيًا للنص وآخرَ فرعيًّا، هذه الظواهر - مجمَلة - تندرج ضمنَ مفهومَين رئيسيين يمكن أن نَلِجَ من خلالهما إلى شعر محمود حسن إسماعيل، هما النص الموازي، أو ما يُسمَّى بالـ paratext، والنص الفَوقي أو ما يسمى بالـ epitext، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال فهمُ نص محمود حسن إسماعيل بعيدًا عن هذه النصوص، أو المَمرَّات القَبْلية، أو الجسور الممتدة من خارج النص إلى النص، إنها الدلالات القَبْلية التي لا تنفصل عن دلالات النص، وتُجبرنا تبعًا على الخروج من مفهوم النص إلى مفهوم الخطاب الشعري، وبخاصةٍ عندما تكون عناوينُ القصائد مُتّفِقةً في دالِّها الأول، متشعبةَ الدلالة في دالِّها الثاني، من مثل: (الله، الله.. والناي، الله.. والذات (وقفة على الأعتاب)، الله.. والموعد، الله.. والنفس، الله.. والمعبد، الله.. والتوبة، الله.. والشرك، الله.. والوثنية، الله.. والطريق، الله.. والجبل، الله.. والطبيعة، الله.. والرياء، الله.. والزمن)، وهي عناوينُ ديوانه «هَدِير البَرْزخ»، وكذلك عناوين كثيرٍ من

قصائد ديوان «نهر الحقيقة» (موسيقا من الجن، موسيقا من السر، موسيقا من الكلمة، موسيقا من الله، موسيقا من الزمان، موسيقا من الضياع، موسيقا من الروح، موسيقا من الشهداء، موسيقا من الحقيقة، موسيقا من الجمال، موسيقا من النور، موسيقا من الرمز، موسيقا من الإيمان، موسيقا من التّكرار، موسيقا من الشتاء، موسيقا من الأرض، موسيقا من الوَحدة، موسيقا من الإصرار، موسيقا من الموت، موسيقا من الخلود، موسيقا من لحظة الوداع، موسيقا من الطبيعة، موسيقا من العلم، موسيقا من التاريخ، موسيقا من الخوف، موسيقا من الذات في غروب الشمس)، بالإضافة إلى ظاهرة العنوان والعنوان الفرعي، أو اعتماده بعضَ أشكال البُعد البصري، من مثل قصيدة "صوت المعركة"، حيث قسمها إلى دفقات شعرية مرقَّمة (١، ٢، ٣) وغير ذلك من ظواهرَ تنتمي إلى البعدَيْن البصري والدلالي في النص، وكأن محمود حسن إسماعيل أراد أن يوازي حداثةَ الإشكال بحداثة الشكل، في سعيه المتواصل وراء الجديد وغير المسبوق من المعاني، فحرص على التجريب المستمرّ الذي لاقى هجومًا عنيفًا من النقّاد، وأضحى كلُّ نص عنده علامةً سيموطيقية في مُجمَل علامات كثيرة هي قصائدُ كل ديوان، وأضحى كلُّ ديوان علامةً كبرى في اتجاه خطابه الشعري الأعم.

والمقصود - بَدْءًا - بالنص الموازي: هو مجموع الإشارات والأشكال المرئية التي تحيط بالنص سواءً كان مطبوعًا على الصفحة، أو منقولًا عبر الشفاهية، وتشمل الإحالاتِ والعناوينَ والإهداءات والخطوطَ والصور والرسومات والألوان والعلامات غير اللغوية كالأرقام، وغير ذلك مما يحيط ببِنْية النص اللغوية حالَ تسجيله كتابةً أو طباعةً على الصفحة الورقية، كما يشمل حركاتِ اليدين وملامحَ الوجه وهيأة المتحدث وشكل القاعة والأضواء وغير ذلك إذا نُقِل النص عبر الإلقاء، وهو موضوعٌ بعيدٌ الآن عن موضوع هذا الفصل، وهذا المسار للنص الموازي يُسْلم إلى ما يمكن تسميته بالنص الفَوقي أو epitext ويُقْصَد به مجموعة عناصر تقع في فضاء النص خارجَ النص اللغوي ولكنها تتماسُّ معه في أثناء عملية

التحليل النصي، ومن ثَمّ فهي تتحكم بشكلٍ مباشر في كيفيات إنتاج الدلالة الشعرية، ويشمل الشهاداتِ والتعليقات التي تُسجَّل حيالَ النص سواءً مِن مؤلفه أو مِن آخر وقف عليها القارئ أثناء عملية القراءة أو قبلَها، ويبدو أن محمود حسن إسماعيل كان يدرك تمامًا هذه التقنيةَ عمليًا، وإن خفِيَت عنه نظريًا، ولذلك أجَّل تقدمتَه لديوانه الأول "أغاني الكوخ" من أجْل ألا يُقرأ الديوان في ظل هذه الأحكام السابقة، أو ما سجَّل حيالَه من شهادات من مؤلفه نفسه، ولذلك نجده يقول في كلمة ختام أغاني الكوخ: «اعتاد المؤلفون أن يُصدِّروا كتبَهم بأقلامهم أو بأقلام من يقدِّمونهم للقُرَّاء بمقدماتٍ يُكال فيها الثناء كَيْلًا، يخرجَ بها من الدراسة الفنية التي يرمي بها إلى توجيه القارئ، لما في مادة الكتاب من مذاهبَ أو رسالاتٍ أدبية، إلى التقريظ الذي يَسُد على القارئ طريقَه في المطالعة واستقلالَه الذاتي في فهم الروح السائدة في الكتاب. وكثيرًا ما يرفع الحكم الأدبي في مقدمة كتاب حتى إذا اصطدم القارئ بمادته فُوجئ بتناقضٍ بين الحقيقة الأدبية التي يطالعها والأحكامِ الـمُمَوَّهة التي شهدها في تَقدمة المؤلف، وقد رأينا أن نقدم مادةَ الديوان نفسَها للقارئ دون أن نمهدَ لها بشيء، حتى لا يصل إلى دراستنا هذه إلا بعد أن يكوِّن رأيَه الأدبي، فيطالعَها بروح مستقلة، تهيِّئه لنزاهة الحكم واستواء الرأي»[1] فهذا كلام شاعرٍ يدرك جيدًا طبيعة القراءة الشعرية وطرائقَها ومستوياتها، ويعي تمامًا نفسياتِ القارئ وأشكالَ القراءة، الأمرُ الذي جعله يقوم بإلغاء هذا المدخل الطويل من مقدمة ديوان أغاني الكوخ، ويؤجِّله إلى كلمة ختام في نهاية الديوان بعد أن يكون القارئ قد فرَغ تمامًا من مطالعة الديوان، فإذا ما أعاد القراءةَ مرةً ثانية يكون قد وقع هذا الختامُ ضمنَ إشارات النص، فيندرج نصًا فوقيًا في القراءة الثانية لا القراءة الأولى، وهذا ما أراده محمود حسن إسماعيل. وعليه، فإن ما أورده في مقدمة الديوان من مقدمات وإهداءات، وتصدير بعض قصائده فإنه يكون قد جاء عن عَمْدٍ ودرايةٍ بضرورة تخطّي

---

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج١، ص١٣٣.

القارئ لشِعره هذه العقباتِ، والإشارات التي تندرج ضمن النصين الموازي والفَوقي، وإن كان القارئ لا يهتم أصلًا بمقصدية المنتج ولا تَعنيه؛ لأن النص في النهاية خرج من إبداع المؤلف ليصبح مِلْكًا للقارئ. إذن، فهو يقدم لديوانه الأول "أغاني الكوخ" بمقدمة مقصودة تَسبق الإهداءَ، تُمثِّل العتبةَ الأولى للنص، والمَدْخَلَ الأول لديوان (أغاني الكوخ) أوَّلًا، ودواوين محمود حسن إسماعيل جميعها ثانيًا، باعتبار التسلسل الزمني للإنتاج، **العتبة الأولى تقول:**

«.. من عام ١٩٣٣م

.. من عَويل السواقي وهي تذرف حسرةَ الإنسان لتراب الكوخ

.. من إطراق الوجوه الطيبة التي طحنت إباءها مسيرةُ الظلم على أيامها الصابرة وجزعتها غفلة الرق وطمأنينة الهوان،.. من الضجر القانت الذي أَخْنَى على كاهل الفلاح بألفة الفقر والقهر وقناعة الحرمان

.. ومن أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأُوَار في صدر القرية. نزح مع الشاعر من قريته في صعيد مصر نايٌ أخرسُ الغناء.. لم يكد ينشق لُهاثُ المدينة في أكتوبر عام ١٩٣٢م حتى هزجت نارُه بهذه الأنغام التي حملتها أوراقُ أغاني الكوخ وطلعت بها للناس أولَ يوم من عام ١٩٣٥.. ظهرت في مناخ شعري أحْوَل الروافد، زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويَخلس بالأخرى

.. مما عبر من غير ذاته! ومن بينها تحركت أقلامٌ بريئةُ الإصغاء للقاء صوت جديد.»[1] .إذن، هذه هي الإشارة الأولى قبل قراءة أغاني الكوخ، وهي العتبة الأولى التي أطَّرَتْ القراءةَ الشعرية، وحركت اتجاهَ القارئ مبدئيًا باتجاه دلالات بعينها، تتراوح بين معاني القهر والظلم والإنسان المطحون، وتضع القارئَ مقدَّمًا أمام صورة غريبة هي: غفلة الرق وطمأنينة الهوان

---

[1] نفسه، مج١، ص٧.

وأُلفة الفقر والقهر وقناعة الحرمان والضجر القانت، هذه الصور التي تُخالف الطبيعةَ البشرية والتي تتباين عن الواقع، فإذا أدركنا ألفةَ الفقر، فكيف هي غفلةُ الرّقّ؟ وكيف هي طُمأنينةُ الهوان؟ وهذه عتبة مهمة سوف تُسْلِمنا فيها بعدُ إلى التراكيب العجيبة التي يستعملها محمود حسن إسماعيلز إذن، العتبة الأولى التي كتبها الشاعر بنفسه حيالَ نصه الشعري – التي هي أحد أشكال النص الفوقي – قد أطّرت القراءة مُسْبَقًا، وفرضت دلالة عامة ومبدئية تبناها القارئ قبل مطالعته النصَّ. وهي فرضيةٌ أولى تحملها القراءةُ الاستكشافية، إما أن تَثبُت صحتُها، أو تكونَ تضليلًا مقصودًا لكي تسلكَ القراءة في متاهات مرهِقة. والمؤكد أن هذا التوجيه القرائي ليس غائبًا عن وعي المؤلف ولا عن وعي معاصريه ولا عن وعي النقد آنذاك، وإن كان ذلك لا يَعني بالضرورة مقصديةَ هذا التوجيه، وإن هذه الدلالة الناتجة عن التفاعل بين النصّ والنصّ الموازي، أو بين النص والنص الفوقي، لا تنتهي جميعُها في وقت واحد، ولا تَهَب لنفسها لقارئ واحد في زمن واحد، بل إن هذه الدلالة الناتجة عن تماسِّ النص الموازي والنص الفَوقي بالنص الشعري تتخلقُ على مدار الزمن، علمًا بأن هذه التقدمة لأغاني الكوخ كانت لاحقةً بعده بسنوات؛ لأنها تقدمة الطبعة الثانية، فقد كُتِبت في ٢ يوليو عام ١٩٦٧م، في حين صدر الديوانُ للمرة الأولى عام ١٩٣٥م، حيث يقول: «واليومَ.. يظل أغاني الكوخ في طبعته الثانية هذه بعد ثلاثة وثلاثين عامًا..والناي ما زال.. إصغاءَ الحقيقة. وترنمَ الذات. وحُداءَ الإنسان!!

... غنى جراح الكوخ، ومظالمَ أيامه، وامتدت أنفاسُه حتى سمع أصداءها تناغم صرير الحق على أعتاب ليله الطويل..

... فإلى الجيل الذي لم يكن مع مولده أولَ عام ١٩٣٥

... وإلى الشباب الذي شب معه. والتف ضِرامُه بأغانيه. حتى طلع من قلبه الفجرُ... أعيدُ نشرَه كما صدر.. ليرى الفجر شررًا من أغلال أمْسه الذاهب. ويرى النور أثرًا من جراحات

ليله الذي مات!!»[1] فهو نصٌّ فَوقيٌّ لحق النصَّ الشعري بعد أكثرَ من ثلاثين سنة، فهو عتبة دلالية وُجِدَت لاحقًا، وتُمثِّل قراءةَ المؤلف نفسِه لشعره بعد زمن طويل، فقد اختزل ديوانَه في هذه العتبة، وهي قراءة بعدَ أزمان، هنا يكون محمود حسن إسماعيل وليس الشاعرَ، «وبما أن أيَّ زمن يقع في كلية الزمن، فالنص المُودَع على يد مؤلفه في زمنٍ ما يتصل بحكم هذه الحقيقة بكل الأزمان، وينطوي على معانٍ لا يمكن أن تنكشف إلا مع مرور الزمن، وهذه المعاني لا تكون متاحةً لوعي المؤلف أو وعي معاصريه، برغم أنها لا تكون بالضرورة غائبةً عن وعْيهم»[2]، على أية حال فإن هذه التقدمةَ بما تندرج عليه من دلالات قَبْلِيَّة هي مدخل أَوَّليٌّ يندرج ضمن مفهوم النص الفوقي، وهي عتبة توجِّه القراءةَ في إطار قراءةٍ لاحقةٍ للشاعر نفسه حِيالَ نصه الشعري الذي انفصل عنه مدةَ ثلاث وثلاثين سنة، لكن هذه ليست العتبةَ الوحيدة للدخول إلى النص بل يأتي الإهداء نصًّا موازيًا بوصفه عتبةً ثانية يقول فيها الشاعر:

«إلى الزهرة التي روحت أطيابها عني شَجَى الحيلة..!!

إلى شذاها الخالد الذي رشفتُ من أثيره الإلهامَ. وسبَحتْ روحي إلى ضفافه السحرية المجهولة في عالم الخيال!! إلى...»[3]

وينغلق التنصيصُ من دون أن ينغلق الإهداءُ الذي يظل منفتحًا على القراءة غير المنتهية، وهذه الدلالات المنفتحة لا تُغلِق مسْبقًا القراءةَ الاستكشافية التي يدخل من خلالها القارئ للنص في المرة الأولى، لكن الإهداء هنا بوصفه أحدَ أشكال النص الموازي يختلف شيئًا ما عن التَّقدمة التي تُصَنَّف ضمنَ النص الفوقي الذي يمثل في غالبه شيئًا خارجًا عن بِنية النص، ويمكن فهم النص الموازي كأحد الأعضاء في الجسم الإنساني، إذا ما شابهت القصيدةُ الجسدَ، «إن القصيدة مَثَلُها مثلُ خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل

---

[1] نفسه، مج١، ص٨.
[2] والتر.ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: د. حسن البنا، عالم المعرفة ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤، ص٢٨٣.
[3] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٩.

واحد عن الآخر، أو بانيه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهةً تتحيَّف محاسنَه، وتُعفي معالمَ جلاله»[1]ويُسْلِم الإهداءُ القارئَ إلى عتبةٍ أخرى في طريق تعدد العتبات للولوج إلى النص، هذه العتبة هي العنوانُ.

[1] د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة/ بيروت، ط٤/ ١٩٩٢، ص٣٣.

٢-١-١

كل نص شعري يتم الولوجُ إليه من العنوان/ عتبة النص، الذي يقابل المتلقي قُبَيْل مباشرة النص، فهو المحطة الأخيرة التي منها يكون المدخل مباشرةً للنص، ويتشكل هنا النص الموازي في «توازٍ بين العنوان وعمله، الأمر الذي يجعل العلاقات بينهما أكثرَ تعقيدًا مما يبدو في الظاهر، هذا فضلًا عن تنوع صياغات العناوين، بَدْءًا من الدالِّ المفرد وانتهاءً بالجملة المكتملة المركَّبة والبسيطة، الأمر الذي يشير إلى تعدد الخيارات التركيبية –فَضْلًا عن الخيارات المُفْرَدَاتيَّة»[1] لكن لا يعكس طولُ العنوان بناءَ النص من جمل طويلة ولا يَعني إفرادُ العنوان هيمنةَ الجمل البسيطة في التركيب النصيّ، ويَستقِلُّ العنوان عن النص فضائيًّا فهو يحتل مساحةً فضائية مرئيَّةً تعتلي النصَّ أو تسبقه، لكن هذا الاستقلال لا ينفي حدوثَ تشاكُلٍ بين العنوان والنص، «وإن ذلك التشاكلَ ينتهي بعملية توازٍ نصي بين العنوان وعمله، ولكل منهما نَصِّيَّتُه الخاصة، وإن دخلت عناصرُ من أحدهما في بناء نصية الآخر، بحسب تأويلات المتلقي للاثنين»[2] وعناوين دواوين الشاعر في عمومها تعكس إشعاعاتٍ من الخيال الوحشي الغريب، والإشارات الصوفية، كالذي نراه في عناوين قصائده، مثل: (أحزان الغروب- ثورة الضفادع- النّايُ الأخضر- لهيب الحرمان- سجينة القصر- أدمُع ومآتم- أغاني الرِّقّ- عبيد الرياح- جلّاد الظلال- حصاد القمر- عاشقة العنكبوت- هَدير البرزخ- موسيقى من الإصرار- خَيمة البهتان- الأذان الذبيح- لحن من النار- رفض الهزيمة- جبال الصمود). فكما يمثل العنوانُ مساحةً فضائية مرئية موازيةً للنص، فهو يمثل أيضًا بنيةً دلالية

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص٦٦.

[2] نفسه، ص٣١.

مكثَّفة ومتخَمة بالإيحاءات، فيخلق العنوانُ بالتالي مساحةً دلالية موازيةً للنص، أو كما يكون التوازي الشكلي يكون التوازي الدلالي، إذ يمثل العنوانُ حمولةً دلالية للنص.

فكيف تشع دلالات العناوين عند محمود حسن إسماعيل:

قصة ظلام ⬅ دلالات عدم الوضوح والإيهام والظلم وعدم جلاء الحقيقة.

الغصن اليتيم ⬅ دلالات الانكسار والوَحدة والعزلة.

صرخ القيد ⬅ دلالات الثورة والتحرر وانحسار الصمت.

من عميق الرُّقاد ⬅ دلالات الغفلة، أو الصحوة والبعث الجديد.

شجرة الحُرِّيّة ⬅ دلالات النمو والتحرر والتفرع وكسر القيد.

قاب قوسَين ⬅ دلالات القرب ونيل المراد.

فكيف إذن يتماسُّ العنوانُ دلاليًا مع القصيدة التي يمثل هو حمولتَها الدلالية، أو يُكَثِّفُها دلاليًا في بنيته، «إن لعلاقة المرسلة ارتباطًا بالعنوان أغنى من ارتباطه بجنس مرسلته/ عمله، إنه مرسلة موازية لها/ له، غيرَ أنه توازٍ لا يخلو من عَلاقات إيحائيّةٍ وحمولاتٍ دلاليةٍ شديدة التنوّع والثراء»[1]، كما أن العنوان يتوازى مع النص من ناحية الغموض الدلالي؛ فالعنوانُ في حمولته الدلالية لا يبوح إلى درجة الانكشاف الدلالي، فهو يحتفظ بمكمونه الدلالي، ولا يبوح به بسهولةٍ للقارئ منذ أول قراءة، وهذه هي طبيعة العناوين عند محمود حسن إسماعيل، تبدو أحيانًا شديدةَ الغرابة، تتوفر لها العَتَمَة الدلالية ومساحات الغموض الكافية لخَلْق إيحاءات متعددة، من مثل: (الضباب الأخضر، جنازة الرِّق، تكبيرة العَودة، الوجه المسدود، تاهتْ في العبير، من نار السكينة)، وهذه العناوين مثيرةٌ للقارئ، وتتوازى مع المسلك الشعري لمحمود

[1] نفسه، ص٦٦.

حسن إسماعيل في مزاوجته بين الدوالّ المتباعدة دلاليًا، فكيف يكون الضباب أخضرَ؟ وما هي جنازةُ الرق؟ وهل مَن رأى الوجهَ المسدود؟ وما هي الكيفية التي تاهت بها في العبير؟ وما هي نار السكينة؟ وفي هذه الأخيرة تصل المزاوَجة بين الدوالّ إلى حد المتناقضات، وهو ما أنكره عليه نقادُ عصره، غيرَ أن ذلك نوعٌ من تفجير اللغة دلاليًا لتنتج دلالات غير مسبوقة وغير منتهية. «وغالبًا ما تدخل العناوينُ في الدفقة المكتملة، ولكن اكتمالها لا ينفي ما يسيطر عليها من عتَمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه، أي أن هناك توازيًا بين العناوين والخطابات»[1] لكن قد ترتبط العناوينُ دلاليًا بشكل عكسي مع القصيدة عند محمود حسن إسماعيل، فقصيدة "قصة ظلام"، تنقلب دلالتُها بعد العنوان إلى قصة "نور يبدِّد الظلام":

مع الأرض في ظُلمها وظلامها قبل انبثاق النور الأعظم..

ومع أول شعاع تبلَّجتْ به سماءُ العرب وأشرقت به حقيقةُ الإنسان...

مَسَّ جبينَه الخاشع للحجر.. فارتفع لله!!

وظهرَه المقوس للطغيان.. فسوَّاه للكرامة!!

وبصرَه الضارعَ للظلم.. فأعلاه للحق!!

وقيدَه الصاغرَ للبطش. فأحاله أجراسَ حرية!!

وكان للعرب رسولُ وَحدةٍ وتوحيد..

ألَّف القلوبَ على السلام والحب

وشَدَّ الزِّمام إلى الإباء والعزة

---

[1] د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق/ القاهرة، ط١٩٩٦/١، ص٨٧، ٨٨.

وشق في غياهب الوجود طريقَ الفجر..تتألق به رايـةُ
النصر، وتتوهج به جَذوةُ الكفاح، وتزحف به مواكبُ
النضال إلى شاطئ النور.[1]

ليس ما سبق هو القصيدةَ، إنما ذلك عتبة جديدة باتجاه النص: وهي تصديره لقصائده بهذا الشكل الذي يقترب من قصيدة النثر، لكن المهم هنا هو أن هذه العتبة الجديدة قلبت الدلالةَ إلى قصة نور تُبَدِّدُ الظلامَ، وبذلك يكون ارتباطُ العنوان بالعمل على الدلالة العكسية، «إن أَوَّلِيَّة تَلَقِّي العنوان تَعني قيامَ مسافة مائزة بين العمل وعنوانه، بما يمنح الاثنين استقلالَهما، بنسبةٍ أو بأخرى، ليستقلَّ العنوان بمقاصدَ نوعية يفرض – بالتالي – اتصالًا أَوَّليًّا نوعيًا بين المرسل والمتلقي، ومن ثَمَّ فإن على المنهج الذي ينصبُّ – أساسًا – على العمل أن يفرض إجراءاتٍ خاصة ومتميزة لتحليل العنوان»[2] وتتعدد وظائفُ العنوان إذا أضفنا الجانبَ الاقتصادي التسويقي، إلى جانب كونه البؤرةَ التي تتكثف فيها دلالةُ النص. والشاعر يفهم ذلك الجانبَ التسويقي لقصائده، أو المصالَحَة الأولى مع المتلقي، أو تحقيق أولى درجات القَبول، وقد تكون هذه المصالحة من خلال هِزة يُحدِثها العنوانُ لِما هو مألوفٌ دلاليًا لدى القارئ، فيخلق عناصرَ الشغف والتشويق والإبهار والرغبة في السير وراء الدلالات للإمساك بها. وهذا بالفعل ما أحدثته تلك المزاوَجاتُ الغريبة في عناوين محمود حسن إسماعيل السابقة.

تتسم عناوينُ محمود حسن إسماعيل في تركيبها بعدم الإطالة؛ فهي بين الإفراد والجمل البسيطة، وهذا يعمِّق من اختزال وتكثيف دلالة العنوان، غير أنه قد يعطي عنوانًا لمجموعة قصائد داخلَ الديوان ثم تتفرع كلُّ قصيدة بعنوان مستقلٍّ، كما هو الحال في ديوان (نار وأصفاد)

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص١٥، ١٦.
[2] محمد فكري الجزار: السابق، ص٧، ٨.

فيجمع مجموعةَ قصائد تحت عنوان أشمل هو «نبي الحرية»، ثم تحمل كل قصيدة عنوانًا مستقلًا يعتلي الصفحة، بعد أن يكون عنوانُ «نبي الحرية» قد توسط البياضَ في صفحة مستقلة، ثم تتوالى العناوين من«قصة ظلام»، و«جنازة الوثنية»، و«معجزة العنكبوت»، وعدد آخر من العناوين الخاصة لكل قصيدة،وهكذا يشتمل كلُّ عنوان رئيسي عدةَ عناوين خاصة بكل قصيدة، ويبقى العنوانُ الأولُ جامعًا لعدة قصائدَ تندرج تحته، مثل «في معارك الحرية»، و«فجر الحرية»، و«أغاني الحرية»، وكأن محمود حسن إسماعيل يُرَاكِم شعرَه في طريق الخطاب الشعري الأشمل المميِّز لمحمود حسن إسماعيل.

الظاهرة الأخرى في عناوين محمود حسن إسماعيل: هي ظاهرة العنوان والعنوان الفرعي، فكثيرًا ما يضع عنوانًا رئيسيًا للقصيدة ثم يُتبعُه بعنوان فرعي، من مثل:(كنز الذهب الأبيض)، ثم يُلحِقه بعنوان فرعي آخر هو (زهرة القطن)، وكذلك مثل: (الفردوس المهجور)، ثم يُتْبِع ذلك بعنوان فرعي يقول: (ريف النيل)، وكذلك يأتي بعنوان رئيسي (عروس النيل) ويُتْبِعُه بآخرَ فرعي (حاملة الجَرّة)، وكذلك (القرية الهاجِعة - في ظل القمر)، وأيضًا (القِيثارة الحزينة – الساقية)، (القلب الحزين – قلبي)، (دُرٌّ ودمع – الزهرة بين الشتاء والربيع)، (دمعة بَغِيّ – ريفية تسقط في المدينة)، (المساء – من خواطر المساء في القرية)، وغير ذلك من عناوينَ تشمل عنوانًا رئيسيًا وآخر فرعيًا، وهنا يُعَدِّد محمود حسن إسماعيل عتبات النص، فلا يكتفي أن يكون العنوانُ عتبةً واحدةً، بل يشعِّبه كمسلك يطول نسبيًا أمام القارئ للولوج إلى النص، غيرَ أن العنوان الفرعي في أغلب عناوين محمود حسن إسماعيل يأتي تقريريًا مباشرًا يُزيح غموضَ الدلالة ويُسقطها في شيء بعينه، فيَضيع معه تشعبُ الإيحاءات، فبدلًا من تشعب دلالات "الفردوس المهجور" تذهب في اتجاه واحدٍ مباشرٍ وتقريري، هو: ريف النيل، وتنحصر دلالاتُ "در ودمع" في الزهرة بين الشتاء والصيف، و"دمعة بغي" بعدما تنطلق إيحاءاتُها في كل مكان، تعود منتهيةً عند ريفية تسقط في المدينة، وهكذا تتحدد

دلالاتُ القِيثارة الحزينة في الساقية، وهي - في مُجمَلها - عناوينُ أقربُ إلى العناوين الصحفية التي تعتمد بُعْدَيْن في تحريرها الإثارة والتشويق ودرجة من الغموض في العنوان الرئيسي، ثم المباشرة والوضوح في العنوان الفرعي. وهذا يَزيد من المساحة الإعلامية للعنوان التي تُسَوِّق للنص، وتُشير إليه دلاليًا بشكلٍ مُزدوَج، يتَّسم بثنائيةِ التشابك والاستقلال مع العمل/ النص، «فهو مستقل بِنيويًا ودلاليًا عن العمل من دون أن ينفي هذا الاستقلالُ قيامَ علاقات نوعية بين نصِّية العنوان ونصية النص، هذه العلاقات التي ستُسهم بشكل أو بآخرَ في إقامة نصية العمل نفسِه»[1] وفكرة العنوان الفرعي عند محمود حسن إسماعيل هي شكلٌ من أشكال توجيه الدلالة إلى النص بشكل يَحُد من إشاعة الغموض، وربما جاء ذلك مقصودًا من الشاعر بعد توجيه تُهَم الغموض إلى شعره وعدم فهمه، ربما كانت تأخذه لُعبةُ التركيب، وصنع لغة خاصة داخل اللغة، وغواية الإيهام، فيُجبره القارئ المتخيَّلُ في ذهنه لحظةَ الإنتاج على تعديل المسار إلى الوضوح والمباشرة، «فالعنوان - كما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه: عتبات النص - يكفُل توجيهَ الدلالة إلى بُؤْرتها المقصودة دون إيهام، فلا يصبح هناك مجالٌ لإشاعة قدرٍ من الغموض الذي يُغَلِّف النصَّ الشعري بطبقةٍ رقيقةٍ تحميه من فداحة الانكشاف في النص التواصلي المباشر، مع أن هذه العتبات لا تَخرِق كلَّ مستويات الدلالة الممكنة في التأويل»[2] وربما يقصد المنتجُ من العنوان عددًا من المقاصد الدلالية المختلفة بطبيعتها عن المقاصد المُتوخّاة من النص ذاته «فربما كانت عَنْونةُ العمل أكثرَ - مما نظن - إشكالًا، فمقاصد المرسِل منها تختلف جِذْريًا عن مقاصده من عمله، وتتنازعها عواملُ أدبية وأخرى ذرائعية بَرَجْماتية (...) وهكذا تتعقد وظائفُ العنوان وتتعدد، ونكون أمام إشكاله الرئيسي إذا ما وضعنا في الاعتبار تمتُّعَه بأولية في التلقي على عمله»[3]. إذن، فمدخلنا لشعر

(1) نفسه، ص٥٨.
(2) د. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط١/ ١٩٩٧، ص ٧٢.
(3) محمد فكري الجزار: السابق، ص٧.

محمود حسن إسماعيل يبدأ قبل الشعر، وينتهي عند عتبةٍ أخيرةٍ قبل النص هي «العنوان»، يتشابك ويستقل دلاليًا عن النص في آن واحد.

٢-١-٢

يَسلُك شاعرُنا القارئَ في ممرّاتٍ طويلةٍ قبل الشعر، وقبل الدخول للنص، فالمفترَض أن يكون العنوانُ هو العتبةَ الأخيرة، لكن محمود حسن إسماعيل شعَّبه إلى محطتين، ثم يُدخلنا في ثالثة من جديد عندما يقدِّم لقصائده بمقطوعات نثرية، تطول أحيانًا وتقصر أحيانًا، فهو - مثلًا - يستهِلُّ قصيدةَ "خمر الأنوثة" بمقطوعة من النثر تستغرق ستةَ أسطر، يقول فيها:«الأنوثة: حياة عُذرية سامية، مُفعَمةٌ بالسحر والفتنة والجنون الروحي الغامض، وهي رحيقٌ معنويٌّ يُترِعه الجمالُ للعاشق فيغمره الذهول والتلاشي المادي بين يدَيْ حبيبته... وعسيرٌ على النفس أن تَسعَد بهذه الحياة إلا إذا تمخّضت للطهر وفنِيَت مشاعرُها في تقديس الجمال، وقد شفّ الشاعر في فترة فراق حنين جامح إلى تلك الحياة، فصوَّر إحساسه في هذه القصيدة»[1] لقد حاصرَنا محمود حسن إسماعيل منذ البداية، وحاصر القراءةَ. فالشعر وحده له القدرة على أن يقول ما لا يقوله غيرُ الشعر، فقد قال محمود حسن إسماعيل:

هي الخمر، ما سُكِبت في الدِّنان	ولا عُصِرت من رحيق العنب
ولا شَعْشَعت جامها فاغتدت	عروسًا مُكَلَّلَةً بالحَبَب
إذا خَلعت للنديم العذارَ	فيا ضيعةَ الرَّشَد المستلَب!
ولكنها من عبير الجمال	ومن نوره الساحر المختلَب

هذا هو الشعر الذي قاله الشاعرُ، فلماذا قال عنه غير الشعر، لماذا حاصر القراءة في هذه الجملة «وقد شف الشاعر في فترة فراق حنين جامح إلى تلك الحياة، فصوَّر إحساسه في هذه القصيدة»؟ لماذا هذا التوجيه الأوَّلي للقارئ؟ أظن أن ذلك لا يبتعد كثيرًا عن فكرة إرضاء النقّاد الذين هاجموا غموضَه وعدمَ فهم مراده فاضطُر الشاعر عن الإفصاح عن مقصده، أما أنا - كقارئ لشعره - فأفضِّلُ قراءة النص دون أن يكتب الشاعر حيالَه، لندعِ النص يقول ما

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٨٣.

يشاء، من دون أن نكون أوصياءَ عليه. وقد يُكثِّف الشاعرُ التصديرَ في سطرٍ أو سطرين كما نرى في تصديره لقصيدة (الأذان الذبيح):

«إلى أذان المسجد الأقصى، وهو يَهْدِر من وراء السكون والأغلال»[1] وهنا يقترب التصديرُ من شكل الإهداء عندما يوجَّه إلى مخاطَب ما و«بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطبَ في الإهداء لا باعتباره شخصًا محددًا، وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تُحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يَشغَله حضورًا وغيابًا من قضايا أو يثيره من مشكلات، غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم في خطابٍ متسِق لا يقع في أُحَادية الدلالة»[2] وتشكِّل هذه المقدماتُ النثرية نصًّا موازيًا للنص، تعمل هي والعناوينُ والإهداءاتُ - مجتمعةً أو متفرقةً - على تخليق الدلالة الشعرية، ويكفي للتدليل على أهميتها في ذلك أنها المنطلَق الأول لمتلقي شعر محمود حسن إسماعيل، كي يفترض دلالةً أوَّليةً ينطلق بها إلى النص، وقد تأتي هذه المقدماتُ النثرية لتوسّع القراءةَ لا لتغلقها، ولتنفتح معها الدلالاتُ وتتشعب، فتأتي ملتحِمةً بالنص الشعري، فكأنها جزء شعري في مستهَلِّ القصيدة غيرَ أنها من تركيب فني مختلف، كما هو الحال في قصيدة "المسجد الصابر"، يقول الشاعر: «وداست بغايا التائهين في مُصلَّى الأنبياء، ومَوطِئ عروج محمد ﷺ إلى السماء، وعاثُوا بفجورهم في ترابه المقدس، وتهتكت عراياهم على أعتابه، وهو صابرٌ كظيم... في ذكرى ليلة الإسراء ١٣٨٨هـ، ١٩٦٨م» وقد يستغرق هذا التصديرُ النثري أكثرَ من صفحة، ويكون عاملًا مهمًا في توسيع الدلالة دون توجيهها إلى دلالة محدَّدة، مثل تصدير قصيدة (جنازة الوثنية)، التي يقول فيها: «مع أول شعاع أَوْمَض في محاريب الوثنية، من نور المبعوث العربي الذي اصطفته السماءُ ليرد ذاتيةَ الإنسان، ويَسحَق الطاغوتَ والطغيان. ويحرِّر الجباه من الخضوع والمذلَّة لغير الله، ويطهر القلوب من أرجاس الشرك والضلال، وهوان الرّق والعبودية... ومع أول هزّة للأصنام، وهي تتهاوَى أمام النور

[1] نفسه، مج٣، ص١٥٢.
[2] صلاح فضل: السابق، ص٧٢.

الجارف، يوم مولده الخالد»[1] ويمتد هنا التوازي الشكلي إلى توازٍ دلالي توحي به لفظةُ "مع" التي تتكرر : مع أول شعاع، مع أول هزّة.. ويتسم التصدير السردي هنا بما يتسم به الشعر، غيرَ أنه على نظامٍ أقرب لقصيدة النثر قبل أن تكون قصيدةُ النثر، ويمتد هذا التصدير طولًا: «أسطورة من وحي الفزع الذي حل بأصنام المشركين، على ألسنة الجبابرة الخُرس من آلهتهم الحجرية، «اللات والعزى ومناة» في اجتماع لهم غداةَ أشرق في ظلمة محاريبهم شعاعٌ من نور محمد؛ مناةُ في حالٍ من الكبرياء والجبروت يحي رفيقيه عقيب ليلة طال فيها سجود المشركين في ساحة الانتقام»[2] وهنا تتشعب الدلالات ويتماثل التركيب مع التركيب الشعري، وتتوازى غرابة التركيب النثري مع غرابة التركيب الشعري، من مثل: (أسطورة وحْي الفزع، السجود في ساحة الانتقام) وغير ذلك من مزاوجات غريبة دلاليًا.

ويمكن أن نوجز بعضَ سمات هذه المقدمات النثرية:

١ - أنها تختلف اختلافًا جوهريًّا عن التصديرات التي نجدها عند الآخرين، وهي التصديرات التي لا تتعدّى ذكرَ تاريخ إبداع القصيدة، ومناسبةِ نظمها، فتصديراتُ شاعرِنا تمثِّل مدخلاً نفسيًّا يُكثِّف جوَّ القصيدة ويقود إليها، وكأنها صدمةٌ كهربيةٌ تفتح مشاعرَه وعقلَه للآتي.

٢- أن الذاتي منها يبيِّن- في تقطيرٍ مكثَّف يُلمَع ويُطرَح- لواعجَ النفس ودفقات الوجدان أَلَمًا وأملاً، وبعضُ هذه القطع النثرية لا يَنقُصها إلا الوزنُ والقافية لتكون شعرًا، وخصوصًا أنها- معنويًّا ونفسيًّا- ترتبط بالعطاء الشعري ارتباطًا عضويًّا، كما نرى في تصديره لقصيدة (إلى سجينةِ القصر) من ديوان (هكذا أغنِّي).

٣- كثيرًا ما يغوص محمود إسماعيل في صوفية عميقة ذات تهْويمات مبهَمة قد تُعجِّز القارئَ عن متابعته، فلا يملك إلا أن يتوقف عند العتبات، كما نرى في نثريته التي صدَّر بها قصيدتَه (نشيد الأغلال) من ديوان (أين المفر؟!).

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٣.

[2] نفسه، ص٢٤.

وقد يساعد على اطِّراد هذا الإبهام غرامُ الشاعر بالخيال المُستغرَب، الموغِل في الإغراب، مع توليد صور من صورة، وخلق تركيبة قد تنغلق عن القارئ إلا ببذل جهود ومعاناة قاسية، فهو يصدِّر قصيدةَ (العزلة) بقوله:

وأخنت على روحه الوَحدة...

فنـــوَّرت لــــه ضبـــابهـــا

روضـــة مـــن مقابـــر الأحـــــلام

(مـن ديـوان: أيـن المفـــــر؟!).

٤- وكثير من تصديرات الشاعر يأخذ صورةً توجيهيةً أو إهدائيةً- إنْ صحَّ هذا التعبير- فهو يستهلُّها بحرف الجر "إلى":

- إلى التي حملت ليَ الأسلاكُ شدوَها...

....

- إلى سِدْرة النِّضال العربـي المَنيـــع...

....

- إلى الذين دَمِيَت جباهُم من السجود..

....

٥- وأحيانًا يَستهلُّ الشاعر تصديراته بالمعية، أي الاسم (مع)؛ مما يوحي بشدةِ اندماجيةِ الشاعر بموضوعه، وإحساسِه به، ومُعايشتِه له:

- مــــع الأرض الجريحـة وهـــي تتـــلوَّى...

....

- مع ناي الربيع، وهي تُصغي لنداء الذكـرى...

وتتعلق هذه التصديراتُ النثرية لشعر محمود حسن إسماعيل بمفهوم النصين الموازي والفَوقي في آنٍ واحد؛ الأول من حيث أن التعاملَ مع هذه التصديرات في موقعها خارجَ النص، وأنها ليست من بِنية النص بل تشير إليه، وهي ترتبط بمفهوم النص الفَوقي من حيث كونُها شهاداتٍ وتعليقات أُلحِقت بالنص بعد تمام إنتاجه، وتوجِّه مسارَ الدلالة عند قراءة النص، وتُخضِع التحليلَ لرؤية مسبقة.

أحيانًا يأتي التصدير النثري من الشاعر لقصائده بمثابة: وضع القارئ أمام جوّ القصيدة لا أكثرَ، وكأنه يطلب من القارئ أن يقرأ النصَّ في ظل هذا الجو الذي يحيط بها، يمثل الجوُّ المحيط بالقصيدة شكلًا من أشكال الفضاء النصّي الكوني، مثل الجوّ الاحتفالي، ومناسبة انتاج القصيدة وغير ذلك، وهو يحاصر القارئَ أن يحلل الدلالاتِ في إطارٍ مذكورٍ لا أكثرَ، في الوقت الذي يتنصَّل فيه فنُّ تحليل الخطاب من أي شيءٍ معَدٍّ سلَفًا، من منطلَق أن النص وحدَه بمقدوره أن يبوح بكل شيء، ولا تنبغي المصادرةُ بين النص المقروء والنص القارئ، ذلك الأخير الذي يوجد في ذهن المتلقي ويُسقِطه على النص، فالشاعر يستحضر جوَّ القصيدة في (وطن الفأس) ويضعها أمامَ القارئ، «ظلت القرية المصرية إلى عهدٍ قريبٍ منبوذةً عن الفنون القومية وبخاصّة الأدب، فلقد انحرف عنها سَمْتُه، ولم يتنفس لها أثرٌ بأسرارها الفنية المخبوءة، حتى على يد أكبر الأدباء والشعراء في مصر ذيوعًا وشهرةً، إمّا لصَلَف في الأقلام أغْرَتها به نزعةُ التحضر ومصانعة المدنية العصرية الزائفة، حِرْصًا على مسايرة أذواق الجماهير، وإمّا لموات الإحساس الفنيّ الصّادق، الذي يتجاوب هو والبيئةُ ويُتَرجِم عن أثرها فيه، وإمّا لهما مجتمعَين، وقد كان للشاعر بحكم الوضع والمَنْزَع اللذَيْن هيأتْهما له الطبيعةُ المصرية بتفتح روحِه على شطِّها الرائع الحزين، أن تكون بواكيرُ ألحانه في التغني بسحرها، وأن تظل إلى اليوم الملهِمةَ لأناشيده.. فما كاد يظهر ديوانه القَرَويّ الأول (أغاني الكوخ) في مستهَلّ عام ١٩٣٥م حتى خَفَّ أنصارُ هذا الاتجاه الجديد في الأدب إلى إقامة حفل تكريمي له يوم ٢٦ فبرايرعام

١٩٣٥م، وقد كانت هذه القصيدةُ لحنَ الشاعر في هذا الاحتفال»[1] فبهذا التصدير يضعنا محمود حسن إسماعيل أمام أجواء القصيدة، وتركنا نعاوِدها في ظل أجواء احتفالية بديوان سبقها، هو ديوان الشاعر الأول (أغاني الكوخ)، وقد جاءت تصديراتٌ كثيرة على هذا النحو.

---

(1) نفسه ص٣٠٣.

٢-١-٣

هناك ما أطلقنا عليه مُسمًّى (النص القارئ) في مواجهة (النص المقروء)؛ والنص القارئ هو أحد التحقيقات الفعليّة لمفهوم النص الفَوقي، والفضل في ابتداع مفاهيم النص القارئ والنص المقروء يرجع إلى نظرية التَّلقِّي، ويتحقق النصُّ القارئ في شكلَين مهمين:

الأول: النص المختزَن سلَفًا في ذهن كل متلقٍّ سوف يباشر النصَّ بالقراءة، وهو مجمَل المعرفة الخَلْفية التي يواجه بها كُلُّ متلقٍّ النصَّ الشعري.

الثاني: النص التحليلي – النقدي – المنجَز حِيالَ النص الشعري، سواء كان قراءةَ الشاعر لعمله أو قراءةَ النقاد له، وفي الأولى يتحول الشاعر إلى قارئ، يُعيد قراءةَ شعره كما يقرأ أيُّ قارئ أيَّ عمل شعري.

والمظهران يتحققان تمامًا في قراءة شعر محمود حسن إسماعيل؛ أمّا المظهر الأول: فنحن نُعيد إنتاج النص الشعري لمحمود حسن إسماعيل موجَّهين بما تحتويه أذهانُنا من أدوات التحليل، وبما نمتلكه من معرفة خلفيةٍ بالمذهب الشعري لأبوللو، وسمات شعر هذه المرحلة، وبما يختزنه الذهنُ من توجُّهات وفلسفات وقراءات سابقة، يتم استدعاءُ ما يقتضيه النصُّ منها. والمظهر الثاني: يتبلور فيما أُنجز حيالَ محمود حسن إسماعيل من كتابات النقاد، لكن ما يُهِمُّنا هنا بالأخص النصُّ القارئ الذي أنتجه الشاعرُ نفسُه، وهذا يتمثل في شهادته على ديوانه (أغاني الكوخ) والذي يندرج تحت كلمة ختام في نهاية الديوان، ويمكن إجمالُ العناصر التي جاءت فيه على النحو التالي:

١– لم تكن الروحُ التي أوحت بأغاني الكوخ وليدةَ عام أو عامين، بل هي وليدة شباب كامل.

٢- الرغبة في إخراج أغاني الكوخ تعود إلى الروح المتشائمة في النقد بمستقبَل الشعر وضعف شعر الشباب في معانيه وأساليبه، ودور المجلات في التهليل لكل تافه والمحاباة له، التي تختفي في ظلها أصواتُ الموهوبين.

٣ – عاش الشاعر حياةَ البؤس والضنك، وعاشها أقرانُه من شعراء الطائفة نفسِها.

٤ – امتلاك الطبيعة لمشاعر وعواطف الشاعر.

٥ – الشاعر ليس مبتدعًا في هذا المجال، فقد تغنّى شعراءُ العرب كلُّهم بالطبيعة المحيطة وكذلك الشعراء الغربيون، بل إن من الشعراء الغربيين من تغنَّوا بالطبيعة المصرية والنيل.

٦ – دعوةٌ لمطالعة البيئة الريفية بدلًا من العقوق لبيئة نبَتْنا فيها.

٧- النَّسِيب في أغاني الكوخ يأتي من عاطفةٍ صادقةٍ شاءَ الحبُّ أن ينفُثَها متباينةَ الألوان.

٨- المرأة مصدرٌ للإلهام الفنيّ، وتُغَذِّي الفن بروحها، وأمدَّت أغاني الكوخ بالروح الشعرية.

٩- الشعر أولى بالنزوع إلى الغاية العليا بفضل ما وُهِب من قدرة على التغلغل في النفوس والتأثير فيها برسالته.

هذه النقاط – باختصارٍ شديد – هي قناعةُ الشاعر ومذهبُه الشعري، وتوجُّهُه في الفنّ، أجمَلَها – لاحقًا – في ختام ديوان الكوخ، رغبةً منه ألا يصادرَ القراءة، وألا يوجه التلقي، لكنه نجح في ذلك على مستوى القراءة الأُولَى التي لم تَسْتَبِق الشعرَ إلى ما بعده، فعل ذلك على مستوى القراءة الاستكشافية، لكن يتحول النصُّ الذي سرده الشاعر في ختام ديوان (أغاني الكوخ) إلى أحد تحقُّقات النص الفَوقي، فيمثل شهادةَ الشاعر حول شعره، ومن ثَـمَّ فإنه يأتي ضمن الإسقاطات التي يُسقطها القارئ على النص في القراءة الثانية، التي تُعْقِب القراءةَ الأولى الاستكشافية، وهذه القراءة الثانية يطلِق عليها أصحابُ نظرية التلقِّي (القراءةَ الافتراضية)؛ حيث يذهب القارئُ في افتراضِ ما يحاول التثبتَ منه طَوالَ القراءة إمّا أن يعمِّق دلالاتِه، وإمّا أن يَهدمها جملةً.

بقي تحققٌ أخيرٌ لأشكال النص الموازي، يأتي ضمنَ الشعر لدى محمود حسن إسماعيل، هذا التحقق يتشكّل نظريًا من باب أنَّ كل علامة بصرية يشملها النصُّ هي علامة

"سميوطيقية" تحتاج إلى تفسير، وأنها لم توضع اعتباطًا، وعلى مستوى النص المطبوع لا يختلف الأمرُ إذا كانت هذه العلامةُ من وضع الناشر أو من وضع الشاعر، على أية حال.. فإن هذا التحقق يتمثل في وضع علامات غير لغوية من مثل النجوم الثلاث (* * *) التي تفرِّق بين فقرات شعرية، وهذا التفريق يجعل القارئَ أمام نص مجزَّأ تتآلف أجزاؤه في بِنية متماسكةٍ يحكمها الاتساقُ اللغوي، والانسجام الدلالي، ومن ثَمَّ فإن القراءة الشعرية تُراكِم الدلالاتِ المنفصلةَ، التي تنقطع عند هذا الفارق المتمثل بصريًّا في العلامة البصَرية (* * *) لكنها في الوقت ذاتِه، تَعبُر هذا الجسرَ الفارق إلى دلالة أخرى تُكمِّلها وتتضامُّ معها، فتتحول القراءةُ من قراءة الدلالات المنفردة إلى الدلالات التي تتجمع في وَحَدات، ثم تتراكم فيما بعدُ في دلالة كليةٍ، وهذا الفعل على الرغم من تفكُّكه الشكلي فإنه يُحكم النصَّ في اتساق أكبر، تتجمع وحداتُ بنائه الصغري في وحدات أكبر، ثم في شكل كامل متسق على النحو الذي سيَعرض له الفصلُ المقبل، فينمو جسم القصيدة من دوالّ لغوية إلى وحدات هي الفقرات الشعرية، إلى النص الشعري برُمَّته في النهاية، يقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الذهول":

نـــــام.. ولكـــن يقظـة في الضمـــيرْ

.. مـــثـــــل الســــــعيـــــــزْ

الوجــــهُ ســـاجٍ كصـــلاة الغَديرْ

.. بيــــن الطــــيــــــــوزْ

والقلـــــب شـــلّالٌ عَتِـيٌّ الهَـديرْ

.. فــــوق الشــــعـــــــور

يــا لهفتـا! والجَفـنُ حُرٌّ غَريـــرْ

.. أم طيـــــفُ نــــــــور

* * *

حُلـــمٌ طـواه فـي الأسـى والذبولْ

.. مـن لـــوعتــي جـــــرحُ!

أم دمعـــة حَيـرى بجَفـن كـــليلْ

.. أتـعـبـــــه الـنَّــــــــوحُ!

أم بُلبُـــل تحـــت ظـلال النخيـــلْ

.. أسـكـــره الـــصَّـــــدْحُ!

فنـــام.. واستلقـــى عليـــه الأصيلْ

.. والـــظِّـــلُّ والـــــــدَّوْحُ![1]

فيتشكل النص هنا من فقرات (وحدات) شعرية تُراكِم الدلالةَ في شكل مجموعات دلالية يَنْجُم عن تراصِّها المعنى الكليُّ، وتتحدد بدايةُ ونهاية كل فقرة شعرية بعلامة بصرية مكررة (* * *) تنبئ العينَ بانتهاء هذه الوحدة الدلالية وبداية أخرى، في حين يقفز من فوقها القارئُ من أجْل سيرورة المعنى.

وسواء كانت هذه العلامات من وضع الناشر أو المؤلف فإنها تأخذ البعدَ نفسه في القراءة، وهي في قصيدة "رياح المَغيب" قد تعمَّدها الشاعرُ بقصد هذا التقسيم، وقد أورد الناشرُ نسخةً بخط الشاعر برفقة النسخة المطبوعة، يقول في "رياح المغيب":

يـــا ريـــاحَ المغـــــيب   يـــا أغـانـــي الـــزمـــــنْ

أيُّ ســـــرٍّ رهـــــــيب   فـــي حشـــــاك استكـــــنّ

للشقـــي الـــغــــريب   فـــوق هـــذا الـــوطـــنْ..

* * *

هـل سمعـــت الجبــــــال   فـــي سكـــون الظُّلَـــــم؟

تشتكـــــي للـــــرمــــال   سجنهـــا مـــــن قِــــدَم

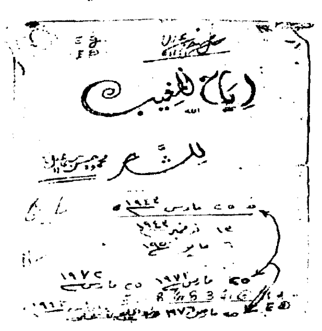
أم سقـــاك الخيـــــــالُ   جـرعـــةً مـــن عـــــدم[2]

ويضيف النص المكتوب بخط الشاعر نفسِه بُعْدًا مهمًّا لطبيعة النصين الموازي والفوقي، فمن يمتلكون قدرةَ قراءة الخط، (طبيعته، حجمه، مسارات القلم، المسوَّدات الأولى، الأسهم، التقاطعات، التجريب العفْوي، وغير ذلك)، بمقدورهم فهم الحالة النفسية

---

[1] نفسه، مج١، ص١٩٠، ١٩١.
[2] نفسه، مج ٣، ص٦٢٣.

والمِزاجية للمؤلف التي صاحبت عمليةَ الإبداع، وكيف تمكّن هذه الحالةُ من الإمساك بالدلالات المتشعبة والمنفتحة، هنا يصبح الخط، وامتدادُ السواد الحِبري، وخرقه لمساحات البياض على الصفحة، وشكل الحرف، وغير ذلك، عملًا بصريًّا له دلالاته، التي يمكن أن تُحَلّل وتُقْرَأ كعلامة بصرية، تمثل في إنتاجها تحققًا جديدًا لأشكال النصين الفوقي والموازي، وتحلَّل في إطارِ كونها علامةً غير لغوية منسجمة مع الدوالِّ اللغوية للنص وغير منفصلة عنها، ومتجاوِبة مع اللغوي في إنتاج الدلالة الشعرية، فمثلًا إذا تطلعنا هذه الصفحةَ بخط الشاعر محمود حسن إسماعيل، فماذا يمكن أن توحي إلينا؟



لستُ قارئًا للأبعاد التشكيلية للخط، وهذا في حد ذاته لا يمنع تبنّيَ أيِّ نمط للقراءة، وفهمَ أي دلالة أيًّا كانت، وربما يبدو أن شاعر الكوخ هو شاعر الطبيعة بحَقٍّ، هو ذلك الشاعرُ المنطلق الذي شكّلته الطبيعةُ في كل تكويناته، حتى الرسمِ والخط، فالخط يأخذ لديه أبعادَ الرسم، وكأنَّ ذلك من وحْي الطبيعة المنمَّقة والمورقة والمتشعِّبة، فهو يضع محتويات صفحته في إطارٍ يُشْبه التشجيرَ، وتنطلق حروفُه ممتدَّةً بعيدة عن النقطة المحددة للنهاية كما يبدو في الشكل الحَلَزوني لنهاية رسم باء المَغيب، وتلك الأسهم التي تروح وتجيء في الصفحة، وهناك حروفٌ صغيرة بالعربية والإنجليزية وتواريخُ كثيرة، وهي رموز كأنها نبْت

غريبٌ في حقل القمح الذي عايشه الشاعرُ ويَعرف أدقَّ تفاصيله. وترتسم حروف الشاعر في شكل طولي وكأنها أشجارٌ سامقات. وهو ما يبدو من خلال هذا الشكل.

.. يا رياحَ المغيب .. يا أغاني الزمن...

هل سمعتِ البحار   ترغلات الزبد ؟
تشتكي بانتظار   من قيود الأبد
من قديم النهار   موجعًا منطفئ
مَلَّ طول الإسار   بين جزر ومد
فارتمى وانهار   من ضلال الأمد..
فنرى مثل الذنوب   تمحوها في الوسن
ونرى مثل القلوب   تحتويها في الزمن ...

على أيّة حال.. ليس إدراجُ النص بخط الشاعر هنا مجردَ عملٍ وثائقي، بقدر كونه يحمل بُعْدًا دلاليًّا توحي به العلامةُ البصرية للخط، ولم يعُد ذلك كلُّه ترفًا في التحليل الشعري، وإن بدا مكمِّلًا فلا يمكن تجاهلُه في رسم صورة قَبْلية للتلقي، وهذه الصورة القَبْلية هي التي تغلِّف الدلالةَ التي يُنتجها النصُّ اللغوي، فكيف يمكن الوصول إلى المحتوى من دون فضِّ بَكَارة الغلاف؟ ألا يطالعنا رسمُ الخط قبل تفاعُل الدوالِّ اللغوية؟

٢-٢-٠

هنا - تحديدًا في هذا الفصل - يكون قد آن الأوانُ لفهم وإنصاف محمود حسن إسماعيل، بعد أن تغيرت المفاهيمُ النقدية، وكانت في عصره تخضع للأحكام الرومانطيقية، وظل شعر محمود حسن إسماعيل في حينه منبوذًا من وجهة نظر النقاد آنذاك لأمرين:

الأول: التفكك الظاهري وعدم التئام الأجزاء.

الثاني: غرابة المجازات والاستعارات.

وكان هذان الأمران في الشعر يغلِقان الفهمَ، ويغلِّفان الشعرَ بالغموض والإبهام، وكانت مجلة الرسالة قد نشرت قصيدتَه «من خريف الربيع» (ضمن ديوانه أين المفر؟!) ثم نشرت في عدد لاحق تحديًا يقول: «فليتفضل منهم متفضلٌ فليشرح لي هذه القصيدةَ شرحًا تلتئم به أجزاؤها وتجتمع أوصالُها، وتتكشف به غرائبُ مجازاتها، وعجائبُ استعاراتها، وبدائعُ أسرارها»[1] وتقول القصيدة التي كانت قد نشرتها مجلةُ الرسالة قبل ذلك بعدد واحد:

ذهبتُ للروض في صباحِ ... مقيَّد اللحن والجَناح
وفيه ما فيَّ من أغانٍ ... مطلولةِ الشَّذْوِ بالجراح
أوتارُ أطياره سُكارى ... يعزفن وجْدَ الحَميل نارا

سعيرُها خمرةُ الحَيارى

حثَّتْ إليه الرُّؤى خطاها ... وخلفَها انسابتِ الدموعُ
سِيَّان في قبضة الرياحِ ... شوكُ الجلاميدِ، والأقاحي
فكم رحيقٍ بلا دنانٍ! ... وكم دنانٍ بغير راحٍ!
وكم ربيعٍ لنا توارَى ... تودُّ لو كانتِ العَذارى

---

[1] د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٢.

لسحـــره الغائـــب انتظــــارا

مـاتت لياليـه فـي صِباهــــا فهل لأحلامهــا رجـــوعُ؟!

***

وكـم خـريفٍ بـلا زهـــور ولا أغـــانٍ ولا طيـــورِ

يلــوح مستيقــظَ الشعـــور

كــأن فجـرّا عليــه ســارا متيَّـمَ النُّــور مُستطـــارا

فـــي نشـــوة حلَّـــتِ العِـــذارا

ونغمــةٍ رقـرقت شجـاهــا وما لَهـا في الـرُّبى سميــعُ[1]

***

وألح الاحتجاجُ الذي نشرته الرسالةُ عليَّ لإيجاد شرح يجعل القصيدةَ مفهومةً، ويبين الصلاتِ التي تحكم تراكيبَها، ويوضح العلاقاتِ المعنويةَ بين أجزائها، أي يطلب تحققَ أمرين هما:

١– التماسك الشديد بين الأجزاء المشكِّلة للنص، أي البحث عن ترابطِ وإحكام التركيب اللغوي الشكلي المكوِّن للنص: (السبك).

٢ – البحث عن الترابط المنطقي للدلالات، ووضوحها، واعتمال العلامات دلاليًا بشكل غير مرْبِك، أي وضوح العلاقات الفكرية: (الحبك).

«وتلك قضية ظلت تلازمُ الشعرَ العربي في جميع عصوره، وتُخضِع البيت أو القطعة أو القصيدة لهذا السؤال الخالد: ما معنى هذا البيت وهذه المقطوعة؟ وماذا يعني الشاعرُ حين يقول كذا وكذا؟ ورغم شيوع الحديث في أوساط النقد الرومنطيقي يومئذٍ عن تأثير الشعر في الشعور، وعن قدرة الشعر على الإيحاء الذي يَعز على الفهم أحيانًا. ظل المقياس الأول في

---

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج١، ص٦٥٥، ٦٥٦.

النظرة إلى الشعر هو مدى قابليته للفهم وقَبوله للتفسير»[1] اليوم وقد بات كل تفسير سوء تفسير، ويتقبل النص فكرةَ مراوغة النص وعدم كشفه بسهولة عن دلالاته، وإنما تتكشف مع كل قراءة دلالةٌ ما، اليوم مع مفهوم تعدد القراءات، ومع مفهوم انفتاح الدلالة، أصبحت عبارةُ ماذا يعني الشاعر؟ لا وجودَ لها. فما عناه الشاعر هو الشعرُ، ليس إلا. فأمّا ما نُشر في مجلة الرسالة عن قصيدة "من خريف الربيع" فهو «يتطلب إلى جانب الفهم وَحدةَ في القصيدة من نوع ما يسميها «التئام الأجزاء»، ويضيف كلامًا مُبهَمًا عن «غرابة المجازات والاستعارات» وكلا الأمرين يرتدّان إلى قضية الفهم أيضًا، فأمّا التئام الأجزاء فإنه يعبِّر عن ضيقٍ بما يمكِن أن يسمى التفككَ الظاهري في قصيدة محمود حسن إسماعيل، وعن حيرة إزاء الوثَبات التخيلية فيها، دون أن يَعني الناقد نفسه بالبحث عن استمرارية السياق. أو أن يفتش فيها عن روابطَ داخلية، أو لعله بحث وفتش وأدركه الإعياءُ والعجز، وأما غرابة المجازات والاستعارات فإنها هي التي ألْقَتِ القصيدةَ في نظر ذلك القارئ بين ضباب الغموض»[2] وهو الأمر ذاته الذي اتُّهِم به شاعرُ العربية المتمرد (أبي تمام)، فقديمًا «قاتل النقادُ أبا تمام لقوله: (ماء الملام)، وثار به الآمديُّ إذ وصف حُمرة الخدين بـ«بملطومة الخدَّين بالورد» فماذا يقول المسكين الآمدي لو سمع محمود حسن إسماعيل يتحدث عن أضلُع القمر؟!»[3]

فلا يخفى هنا أن (مندور) حاكَمَ محمود حسن إسماعيل في ميزانه الجديد بالميزان القديم الذي حاكم به الآمديُّ أبا تمام، وهو الأمر ذاته الذي قرأ به النقادُ القصيدة التي نشرتها الرسالة "من ربيع الخريف"، فتساءلوا: «كيف تكون الأغاني مطلولةَ الشَّذْوِ بالجراح؟! وكيف يكون للرُّؤى خُطًى؟! وكيف يكون للخَميل وجد؟! وإذا كان ذلك جائزًا فكيف يُعزَف ذلك الوجد نارًا؟! ونتذكر في هذا المقام تلك الأسطورةَ الجميلة التي تقول: إن رجلًا

(1) د. إحسان عباس: نفسه، ص١٣.
(2) نفسه: ص١٣، ١٤.
(3) محمد مندور: السابق ص١٩.

بُعث إلى أبي تمام يسأله زجاجةً مملوءة بماء الملام، فأجابه الشاعر أنه لا يرى بأسًا في ذلك، على شرْط أن يبعث إليه ذلك الرجل بريشة من جَناح الذل»[1]، فإذا كان الشاعر المتمرد أبو تمام قد سخِر من النقد السائد في عصره، فكيف يحاكَم محمود حسن إسماعيل الشاعرُ الحديث بهذا المنطق القديم؟

إذن.. سنبحث في هذا الفصل عن سَبْك وحَبك النص الشعري عند محمود حسن إسماعيل، وقصدتُ استعمال هذين المصطلَحين التراثيين بديلًا عن مصطلحَي الاتساق والانسجام، وهما ترجمة لـ coherence - cohejence «ويقصد - عادةً - بالاتساق ذلك التماسكُ الشديد بين الأجزاء المشكِّلة لنصٍّ ما»[2] ويتحقق الاتساق بوسائل ربطٍ لغوية، فهو إحكام التركيب النحْوي. ويكون الاتساق عنصرًا من عناصر انسجام النص؛ إذ الانسجام هو «الاتصال المنطقي عند استخدام اللغة»[3] «فالانسجام بمفهومه أعمُّ من الاتساق، وإن المقتضيات التي يقتضيها النصُّ ليصبح نصًّا منسجمًا كثيرةٌ، وتحوي من ضمنها مقتضيات الاتساق، إن الاتساق فقط مكوِّنٌ من مكونات انسجام النص»[4]، وإذا كان الاتساق يتحقق بوسائل ربطٍ لغوية، فإن الانسجام يتحقق بوجود حالة من التناسب الدلالي، وذلك بتحققاتٍ معجمية نحوية منسجمة «أن يكون له معنى وتكونَ له بنيةٌ»[5] .. أيْ لا بد أن يتحقق الترابطُ الدلالي والنحوي معًا؛ الترابط النحوي - بمفرده - يخلق اتساقَ النص، والترابط النحوي والدلالي معًا يَخلُق انسجامَ النص، وقد استخدم البلاغيون السبْكَ والحبْكَ، وتحدثوا عن جودة السبك، وحلاوة الحبك، وإن جاء ذلك في معرض تعليقاتهم على

---

[1] د. إحسان عباس: السابق، ص١٤.

[2] محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٥.

[3] محمد عويس: مجلة عالم الفكر، ع٣، مارس ١٩٩٧، ص٧٥.

[4] محمد خطابي: السابق، ص٢٥٦.

[5] نفسه، الصفحة نفسها.

أبيات شعرية في الغالب، دون رسوخ المصطلحَين ضمن منهج علمي، فقالوا - مثلًا - في بيت امرئ القَيس:

قِفَا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ   بسِقطِ اللّوى بينَ الدَّخولِ فحَوْملِ

«عذب اللفظ، سهل السبك، وانتقد عليه عدمَ المناسبة في الشطر الثاني»[1] وواضح هنا أنه يمتدح السبك، في حين يَعيب عليه عدم التناسب الدلالي بين الشطرين، والتناسب هنا هو قريب من مفهوم الحبك وهو الدلالة المنطقية، وقد استعمل مفهوم التناسب هذا بديلًا عن مصطلح الحبك، فقد قال العباسي (٨٦٧ - ٩٦٣هـ/ ١٤٦٣ - ١٥٥٦م)

في الموضع نفسه وهو يقارن بين بيت امرئ القيس في التناسب بيت النابغة «وأحسن منه في التناسب - وإن كان مطلع امرئ القيس أكثرَ معانٍ - قول النابغة:

كِليني لهمٍّ يا أمَيْمَةُ ناصِبِ   وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

فإن قسميه متناسبان، وألفاظه متلائمة»[2] فهو يتحدث هنا عن التئام اللفظ (السبك) والتناسب الدلالي بين الشطرين (الحبك)، ثم يستمر في شرح التناسب الدلالي في بيت (جميل)، ويورده أنه افتقد ذلك التناسبَ فيقول:

«وما سُمِع أشدُّ مبايَنَةً من قِسْمَي بيت (جميل) في قوله:

ألا أيُّها النُّوَّام ويحَكُمُ هُبّوا   أسائلُكم هل يَقْتُلُ الرجلَ الحبُّ

وهذا البيت هو الذي قال فيه (الرشيد) إما للمُفَضَّل الضَّبِّي أو غيره: هل تعرف بيتاً نصفه بدوي في شَمْلة وباقيه مخنَّث في بِذْلَةٍ؟، فأنشده البيتَ، فاستحسن فكرَه»[3] وكثر استخدامهم للمصطلحَيْن بالمعنى نفسه في وصف كثير من الأبيات المفردة، فمثلا يقول أبو الوليد بن عامر (٤٤٠هـ - ١٠٤٨م) «ولأبي جعفر بن الأبّار فيه قطعة جيدة الحبك حسنة السبك موصولة بمدح الحاجب - لا أعدمنا اللهُ جاهَه كما أعدمنا أشباهَه - وهي:

---

[1] أبو الفتح العباسي: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، موقع الوراق: http://www.alwarraq.com

[2] نفسه الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع، ١/ ١٤٤.

[3] نفسه

صاد الزمان وروغلة صـــادِ بمُدامةٍ لم تعدُ مولدَ عـــادِ
أوَ ما ترى ثغرَ الثرى متبسِّماً لك عن مراد مُونِقٍ ومرادِ
وبَنَفْسجُ الروضِ الأغرُّ كأنه في حسنه لَعَسٌ عليه بـادِ
لا بل كأجنحة الفراش تـألفت نسَقاً وقد خُضبت من الفِرْصادِ
روض يظل اللحظُ يعبد حسنَه كعبادة العَليا بني عبّادِ
يزهي المحافلَ والجحافلَ منهم أسنى عميدٍ للورى وعمادِ
الحاجب المحجوب طاهر عرضه بنَدى جواد في الرِّهان جوادِ
صلتان ما زالت حِدادُ سيوفه وقناه تكسو الشِّركَ ثوبَ حِدادِ(١)

على أي حال، لسنا هنا في موضع استقصاء دلالات السَّبْك والحَبْك في التراث العربي، إنما أراهما مصطلحين تراثيين قيس عليهما الشعر كثيرًا بالمفهوم نفسه للاتِّساق والانسجام، والسؤال الآن: هل هناك اتساق وانسجام في شعر محمود حسن إسماعيل؟ أو بالأَحْرَى ؛ هل شعر محمود حسن إسماعيل اتسم بسهولة السبك، وجودة الحبك؟

(١) أبو الوليد إسماعيل بن محمد بن عامر: البديع في وصف الربيع، نسخة إلكترونية.

٢-٢-١

ليس أمامَ أي شاعر أن يستعمل أكثر مما تُتيحه مفرداتُ اللغة، التي هي مستعمَلة طوالَ تاريخ طويل، وهنا يَضيق به التعبيرُ، فينتج لغة داخل اللغة، فليس أمام الشاعر هنا غير أن يلجأ إلى صنع لغة في اللغة»[1] فالشاعر يصارع اللغة باللغة، أو يتمرد على اللغة داخل محيط اللغة، فتكون له لغةٌ داخلَ اللغة، يتم ذلك عن طريق نزع الدالِّ اللغوي من حقل دلالته الطبيعية وغرسِه في حقل جديد، إنه يغير من الجو الطبيعي للدالِّ ويهجِّنه بشكل مختلف، فتكون النتيجة أن يفرز دلالاتٍ غيرَ متوقَّعة، تبدو - للوهْلة الأولى- غامضةً غيرَ متسقة، تفتقد سِمةَ الحبك، لكنها في الحقيقة تحتاج إعمالَ عقل القارئ الذي يعيد إنتاجها عبر التأويل والتفسير، فيمنحها سمة الحبك، «فاللّا مباشرة تتم عبرَ نقل المعنى (displacement) أو تحريفه (distortion) أو إيداعه (creation)، ويتم النقلُ عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، أيْ عندما تنوب كلمةٌ عن كلمةٍ أخرى»[2] ومحمود حسن إسماعيل واحدٌ ممن ابتعدوا عن المباشرة، فلجأ إلى فكرة نزْعِ الدال اللغوي عن حقل دلالته الطبيعية، ولجأ إلى إسناد الدوالِّ المتباعدة دلاليًا بعضها إلى الآخر، وقد نبع هذا الفعل «من استراتيجية معمارية، كادت تكون واحدةً في غالبية مشاهد محمود حسن إسماعيل، وهي حدة الشعور بصدمة المفارَقة بين طرفَيْ الحدث، بحيث يتخلق الصراعُ بينهما بديمومة التصادم، وهو ما كان جليًّا بين طرفَيْ السعادة، والصعود والهبوط، والقوة والضعف، والمد والتقاطع في النص الشعري

---

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص٩٤.

[2] سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص٢١.

عند محمود حسن إسماعيل»[1] هذه المفارقة تجذب الدالَّ اللغوي إلى سياق جديد، وغريب في الوقت نفسه، وهذا السياق يمنح الدال معنًى جديدًا، «إن القول تيارٌ دلالي يجذب الكلماتِ المفرَدة إلى تدفقه المستمر، حارمًا إيّاها من جزء هامٍّ من استقلالها الإحالي، وكل كلمة في قولٍ ما تَبْقَى مفتوحةً دلاليًا حتى لحظةِ انتهاء القول»[2]، وبناء عليه فلا يمكن تفكيكُ الجملة في شعر محمود حسن إسماعيل، أو النصّ، إلى مفردات مستقلة لتبين معجمه الشعري، فهذه الآلية تؤدي بالنص إلى عدم التماسك وضياع الحبْك، وفِقدان الانسجام، فالدالُّ اللغوي عند محمود حسن إسماعيل ليس له معنًى شعري في إفراده، بل إن دلالته تشِعُّ من خلال تركيبته الشعرية داخل النص التي تمنحه شكلًا جديدًا من خلال إسنادٍ غير مألوف، «إن الكلمة في الخطاب الشعري لا يمكن عزلُها عن محيطها المباشر، ثم عن سياق النص، إذ منهما تستمد قوتَها، يؤثران فيها، وتؤثر فيهما»[3]، ويمكن تلمُّس هذا الإسناد المتباعد دلاليًّا في شعر محمود حسن إسماعيل من خلال هذه القصيدة.

(صوت المعركة)، يقول فيها:

سمعتـــك تـــوقظ المـــــوتى،

وتُـــزْعِشُــــهــــــــــم..

وتَنـــــشــــــرهـــــــم..

علــــى خَـــلَـــــــــدي!!

وتقــــــرع راحتـــــاك البــــابَ

---

(1) محمد عليم: شعرية المشهد عند محمود حسن إسماعيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي لكلية الآداب - جامعة الكويت.

(2) محمد خطابي: السابق، ص٢٦.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

حـــول سكينـــة الأبــــــد!!

تــــــدق. تـــــــدق.

حتــى تورِقُ الأكفانُ بين يديـــك

وتنـــزع صمتهـــا أبديـة خرســـاء

ســاحتهـــا تطـــير إليـــك

وتـــــزرع نفسهـــــا الأرواح

فـوق جـذوع رابيـةٍ بـلا أغصـــان

حـــدائقهـــا مســـحـــرة

تفـــوح بعطـــرها النيـــران

..يُطـــل بزهـــرهـــا الشهـــداء

مـــن ظمـــأ لنار صـــداك

وتصـــرُخ آهـــةً للصـــبر

هـــالعـــة ليـــوم لقـــاك!!

{٢}

أنـــا قبـــل أن أطـــأ الـــتراب..

..سمعـــت صـــوتك هـــادرا

كـالمـوج، يصـرخ فـي عـــروقي

.. وسمعـــت نَهْـــش صـــداك

وهـــو يشب كـــالإعصـــار

فـــي أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق

..وسمعـــــت دق يـــــديـــــك

فـــي بـــابـــي المصفَّـــد بالقيود

وبالسدود الضاربات على رحيقـــي

وسمعـــت خطْـــوَك كـــالـــريـــاح

تُـــذيـــق صمـتَ الـذل مـا شـــاءت

مـــــن النــــــدم العميـــــق

.. وسمـــعـــت كـــفَّــــك

تلطِـم الوجـــه المكفَّـــن بالهـــدوء

على سَفينٍ فـــي سلاسلـه غـــريـــق

.. وسمعـــت نـــارَك فـــي الفضـاء

تُذيـــق كـــلَّ صـــدى ســـواك

مجـــــازرَ العـــــدم السحيـــق

.. وسمعـــت زجْـــرَك للهَديـــل

يقُـــصُّ نَـــوح حمامـــــة

لسكينة الأقفاص جاثية الخفـــــوق

.. وسمعت جمرك يلسَع الأيـــــام

وهْـــي تســـير فـــي خلَـــدي

مـــطْفـــــأة الــــبريــــق

شـــوهـــاء ثـــاقلـــة الوجـــود[1]

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص ١٣٧-١٣٩.

هذا الجزء من القصيدة يضعنا أمام هذه اللغة التي تشقّ لنفسها مكانًا داخل اللغة، يطل هذا الإسناد العجيب بين دوالّ لغوية متباعدة من حقول دلالية مختلفة، وهوما نَلحظه بين«سكينة الأبواب تدق – تورق الأكْفانُ بين يديك – تزرع نفسها الأرواح فوق جذوعِ رابيةٍ بلا أغصان – تفوح بعطرها النيران – يُطل بزهرها الشهداء من ظمأ لنار صداك – سمعت نهش صداك وهو يشب كالإعصار في أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق – سمعت خطوك كالرياح تُذيق صمت الذل ما شاءت من الندم العميق – سمعت كفك تلطم الوجه المكفَّن بالهدوء – سمعت نارك في الفضاء تذيق كل صدى سواك مجازرَ العدم السحيق – سمعت زجرَك للهديل يقص نوح حمامة – سمعت جمرك يلسع الأيام» فعلى الرغم من أن لفظة تورق – مثلًا – لا تتناسب مع الأكفان، فإن محمود حسن إسماعيل جاور ومزج بينهما دلاليًا منتزِعًا الدال اللغوي (تورق) من حقله الدلالي محدِثًا صدمةَ الفارق بإسناده إلى الأكفان، فتسند دلالات النمو والخصوبة والحياة والاخضرار التي توحي بها الشارة اللغوية (تورق) إلى دلالات العدم والموت والفناء، التي توحي بها دلالات الشارة اللغوية المجاورة (الأكفان)، هذا الانحراف الدلالي بالشارة اللغوية يُفقدها استقلالها الدلالي، ويجعلها أسيرةَ السياق، ومن ثَمَّ فلا جدوى في البحث عن الدلالة المعجمية، وتبقى الدلالةُ السياقية هي المهيمنةَ. يستمر هذا الإسناد الغريب بين (الأرواح وتزرع)، و(تفوح بعطرها النيران)، فلا يناسب النيرانَ أن تفوح بالعطر، وقد لا تتناسب دوال الجملة بأكملها في تجاورها: (سمعت نهش صداك وهو يشب كالإعصار في أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق، وهكذا سمعتَ نارك في الفضاء تذيق...، وسمعت جمرك يلسع الأيام)، فكيف يُسمع الجمر؟ وكيف تَلسَع الأيام؟ وهنا يبدو – للوهلة الأولى – أن النصّ الشعري يجمع علاماتٍ لا رابطَ بينها، فكل شارة

داخل النص الشعري تعبِّر عن التعديل المستمر والمتواصل من دلالتها المعجمية إلى دلالتها السياقية؛ لأنها تبتعد عن استقلالها الدلالي، وتذهب في سياق جديد يغير الدلالة وقد يقلبها، فمحمود حسن إسماعيل هنا «يمزج المتناقضاتِ في كِيانٍ واحد، يعانق في إطاره الشيءُ نقيضَه، ويمزج به مستمدًّا منه بعض خصائصه ومضيفًا إليه بعض سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة الـمُبْهَمة التي تتعانق فيها المشاعرُ المتضادة وتتفاعل»[1] لقد فطن محمود حسن إسماعيل إلى أهمية إحداث هذا الارتباك الدلالي من خلال جذب الشارة اللغوية إلى سياقٍ مختلفٍ، في عملية المجاورة والمزج بين المتباعد دلاليًا، حتى إن الدكتور(أحمد هيكل) عدَّها سمة العصر الشعري، وواحدةً من الخصائص التي قام عليها الشعرُ لدى أبوللو، فهو يعدد الخصائص الشعرية لهذه الفترة، يقول: «أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس، فأُولاها: التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكَرة، لا عن طريق المجاز القديم المعتمَد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون، وإنما عن طريق مجازٍ جديدٍ مُعتَمِد على تراسل الحواس، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع، وهكذا. ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم، أو بياض اللحن، أو تعطر الأغنية، كما يتحدثون عن العطر القَمري، أو الأَريج الناعم، أو العبير المنغوم»[2] لكن الأمر تعدى عند محمود حسن إسماعيل حدودَ الخَصيصة الشعرية للمرحلة، إلى حدود المذهب الذي يُغلِّف شعره بأكمله، ويعرض د. مندور للتنافر في شعر محمود حسن إسماعيل، ويقف عند ملاحظة عامة خطيرة في شعره – كما يصفها – «وهي مصدرُ ما فيه من

---

[1] مصطفى السعدني: السابق، ص٩٦.
[2] د. أحمد هيكل: السابق، ص٣٣٠.

تنافر، وأعني بها تشخيصه للأشياء. والتشخيص - لا ريبَ - من وسائل الفن القوية، ولكنه لا يمكن أن يكون مجردَ عبثٍ أو مهارة، بل من الواجب أن تمليَه الأشياء إملاءً يُقر به الفن وقد مسه بجناحه فإذا به كالحقائق: والفن إلى حدٍّ بعيدٍ إيهامٌ بالخلق، خلق واقع شعري، فهل نجح الشاعر في ذلك؟»[1] غير أن مندور يستمر في عرض التنافر - كما يسميه - في قصيدة "حصاد القمر"، التي يقول فيها محمود حسن إسماعيل:

سِيّانَ في جفنه الإغفاءُ والسهــرُ	نامــت سنابلــهُ واستيقظ القمرُ
نعسانُ يحلم والأضواءُ ساهــدةٌ	قلــبَ النسيم لها ولْـهانُ يَنْفَـطِرُ
مال السَّنا جاثيًا يُلقي بمسمعــه	همسًا من الوحي لا يُدرى له خبرُ
وأطرقت نخلةٌ قامت بتَلْعتــه	كأنهــا زاهـــدٌ في الله يفْتكــرُ
إن هبَّ نسمٌ بها، خِيلت ذوائبُها	أنامــلًا مُرْعَشـاتٍ هزَّها الكِبَرُ[2]

هنا يُعلِّق مندور قائلًا: «وها هو شاعرنا يبدأ بوصف الحقل: «سيّانَ في جفنه الإغفاء والسَّهَرُ» وإذن، فنحن في حالة هُيام شعريٍ تستوي فيه اليقظةُ والنوم. نحن - إن أردتَ - في

[1] محمد مندور: السابق، ص١٠٨

[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٥٩٨.

حلمٍ يقظة «نعسانُ يحلم والأضواء ساهدة» وهذا - لا ريب - جوُّ الإلهام الشعري، ولكنه جوٌّ قد قيَّد الشاعر، ونحن لا يَعنينا منه صدقُه أو تصنُّعه، فالشاعر يدعونا إلى هذا الجو، وقد أعاننا على أن نُحيط أنفسَنا به لنخلق فيها جوًّا مشابهًا، وننظر مع الشاعر فماذا نرى؟ نرى أن السنابل قد نامت واستيقظ القمر، فإذا بنا أمام مقابَلة مصنوعة، لأننا لا نرى نوْمَ السنابل بوضوح، ولا يقظةَ القمر»[1] ومندور عندما يرصُد التنافرَ فهو يَنفي عن النص الشعري هنا سمةَ الحَبْك، فمن وجهة نظرِه أن الصورة الشعرية مضطربة عند محمود حسن إسماعيل، وبالطبع فإن هذا الاضطراب يَنفي تناسبَ الدلالة أو منطقيتَها، ومن ثَمَّ يبدو النصُّ غيرَ محبوك، يقول: «إنني أنظر فأرى «قلب النسيم ولْهانُ ينفطر للأضواء» و«السَّنا قد مال جاثيًا» و«نخلة قد أطرقت بتَلْعَة» وظِلُّ النخلة كأنه «مضطهَد»، ثم أرى «الدَّوح نشوان» ومع ذلك يدعونا الشاعرُ إلى أن نخشع إن مررنا بالدوح النشوان: ما هذا التنافر؟ لماذا ينفطر قلبُ النسيم ولْهان بالأضواء، أهذا تجسيمٌ لإحساس الشاعر؟ أهو تصويرٌ لرقة النسيم تصويرًا مجتلَبًا؟، ولماذا يجثو السَّنا وهو يحنو على الشاعر وينساب إليه من السماء؟، ثم إن الجوَّ كلَّه جوُّ أحلام هادئة، فيها - لا ريبَ - حزنٌ خفيف، ومع ذلك - فجأةً - نرى الدَّوْحَ نشوان، وكل هذا تخبُّطٌ في الرؤية الشعرية أو انعدامٌ لها، ومن عجبٍ أن تجد وسط هذا التنافر البيتَ الرائعَ بتصويره:

إن هبَّ نسمٌ بها خِيلَت ذوائبُها   أناملًا مُرْعَشاتٍ هزَّها الكِبَرُ

وأن يجاور هذا التصوير الجميل تشبيهَه ظل النخلة بمضطهَد، وأغصان الدوح بأشباح قافلة غاب عنها الرفيقان (الركب والسفر) وقد نزل على الدَّوْح ضيفان (الليل والقدر) ليتم

[1] محمد مندور: السابق، ص١٠٨

الازدواجُ الكاذب: الليل والقدر، والركب والسفر، أما الليل فنستطيع أن نفهمَه، ولكن ما شأنُ القدر هنا؟ وما الرأيُ في غياب السفر كنايةً عن ثبات الدوح وعدم تحرُّكه، قد يكون في غياب الركب ما يُشْعِر بالوحشة، ولكنني في الحق لا أُدرك العبارةَ عن السكون بغياب السفر. والأغصان مبهورةٌ ذاهلة، ولكنها مع ذلك قد تكون منتعِشةً بشجْو الرياح، وما أريد أن أدركَه هو وضعُ تلك الأغصان، كيف كانت أو كيف رآها الشاعر؟ (ذاهلة أم منتعشة)؟ إني لا أُطيق ما يلقيه الشاعرُ في نفسي من عجزٍ عن إدراك ما أرى»[1] وقد أوردت هذا النصَّ على طوله لأبينَ كيف كانت وجهةُ نظر النقد تُجاه هذه المجاورة والمزاوجة بين الدوالِّ المتباعدة دلاليًا التي كان ينتهجها محمود حسن إسماعيل في تراكيبه الشعرية، معتبرين ذلك اضطرابًا في الرؤية الشعرية وشكلًا من أشكال عدم التناسب الدلالي، وبالتالي عدم انسجام النص، وتفككُه، وسوء الحبك. الحقيقة أن نص الشاعر قد «حُمِّل من الاتهام فوق ما يَحتمل، لا لشيءٍ إلا لكونه قرأ قراءةً أُحاديةَ الوجهة، فكان من السهل التدليل على حجم ما اكتنف بناه الصُّغْرَى من تنافر، أما التكثيف الصُّوري، فلم ينظر إليه إلا بوصفه شاهدًا على إشباع رغبة الشاعر في الاستقصاء (الخالي من الهدف الإيجابي غالبًا)»[2] غير أن ما يبدو للآخرين تنافرًا يبدو لنا انسجامًا، وجودةً في الحبك، فمَزْجُ المتناقضات في شعر محمود حسن إسماعيل بدايةٌ لثورة شعرية جديدة استمرت ولم تنته، فهذا المزْج بين المتباعد دلاليًا قد جرّد الدالَّ اللغوي من دلالة المواضعة المتفَق عليها عقليًا ومعجميًّا إلى مفهوم نفسي خاص بالشاعر. على أي حال لقد كان النقد قاصرًا عن فهم تقنية الانزياح الدلالي التي تبنَّاها علمُ لغة النص الحديث، ويمكن القول: إن نص محمود حسن إسماعيل الشعري نصٌّ متسِق، فيه سلاسة في السبك،

---

[1] نفسه، ١٠٨، ١٠٩.

[2] محمد عليم: السابق.

فهو على المستوى التركيبي النحْوي (بناء الجملة) لا غرابةَ فيه، إنما تكون الغرابة في الدلالة، في الإسناد الدلالي، ويظل السؤالُ هنا: هل يصبح نص محمود حسن إسماعيل محبوكًا؟. تؤجَّل الإجابةُ مرحليًا لحين الوقوف على طرفَي الصورة في شعر محمود حسن إسماعيل.

٢-٢-٢

إذا كان الآمديُّ الذي أقام الدنيا ولم يُقعدْها أمام غرابة استعارات أبي تمام قد قَبِل ماءَ الملام عند أبي تمام في قوله:

لا تَسقِني مـــاءَ الملام؛ فإننــي صَبٌّ قد استعذبتُ ماءَ بكـــائي

«فقد عيب، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد أن يقول: «قد استعذبتُ ماءَ بكائي» جعل للملام ماءً؛ ليقابل ماء بماءٍ وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله -عز وجل-: ﴿ وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثۡلُهَا ﴾ (الشورى: ٤٠)

ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزاء السيئة؛ وكذلك: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ إِن تَسۡخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسۡخَرُ مِنكُمۡ كَمَا تَسۡخَرُونَ ﴾(هود: ٣٨) والفعل الثاني ليس بسخريةٍ، ومثل هذا في الشعر والكلام كثيرٌ مستعمَل.

فلما كان مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظتُ لفلان القولَ، وجرّعته منه كأساً مُرَّة، وسقيته منه أمَرَّ من العلقم، وكان المَلام مما يُستعمل فيه التجرعُ - على الاستعارة - جعل له ماءً على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود»[1]، فالآمدي نفسُه الذي حاكم أبا تمام استقبلت ذائقتُه ماء الملام دون أن يَعيبها، فكيف بنُقّاد العصر الحديث لا يقبلون اختلافَ طرفَي الصورة عند محمود حسن إسماعيل، وينتهون إلى تنافر الصورة عنده، أليست تلك رِدَّةً في النقد؟!، فالصورة عند محمود حسن إسماعيل لا تختلف كثيرًا عنها عند أبي تمام، فهي تتسم بالتباعد بين الطرفين، ومنبَعُ هذا هو إحساس الشاعر المختلف، الذي يرى وجوهًا للتشابه بين الأشياء لا يراها الآخرون، فنتيجةً «لِولوع الشاعر بالتشابه الحسي، والوقوف عند الرصْد الخارجي له،

---

[1] الآمدي:الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ٦٣.

نتج نوعٌ من التنافر بين عناصر الصورة مناقضٌ لوقع الطرف الآخر، وهذا راجعٌ لمجرد الاكتفاء بالتماثل الخارجي، مما يستتبع بالضرورة عدمَ تفاعل الصور»[1] وهذا حكمٌ واضحٌ بالتنافر، الذي يَعني عدمَ الحبك، أو غيابَ الانسجام، وهذا قد يبدو صحيحًا من النظرة الأولى ومرَدُّه هذا التباعدُ الدلالي بين طرفَي الصورة عند محمود حسن إسماعيل، ولأنَّ النقاد قد احتكموا في تماثُل طرفَي الصورة للتماثل الخارجي، وما زلتُ أرى أن هذه الوجهة النقدية لم تبتعد كثيرًا في أحكامها عن الوجهة ذاتها التي حُوكِم بها أبو تمام من قَبل ذلك بعصور، ألم ينكروا على أبي تمّام قولَه:

بيوم كطُول الدهر في عرض مثلِه ووجْدي من هذا وهذاكَ أطْولُ

فقالوا: إنه قد «جعل للدهر - وهو الزمان - عَرْضاً، وذلك محْضُ المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله: (كطول الدهر) فأتى على العرض في المبالغة». [2] وكأنهم نسوا أن الزمان هنا هو الزمان الفني الذي يحويه النص، وليس الزمانَ الواقعي، فما أُنكِر على أبي تمام من قبلُ يُنكَر على محمود حسن إسماعيل، لأن المرجعية في هذا وذاك هو التماثل الخارجي الواقعي، لا التماثل الفني، فحُكِم على الاثنين بتنافر الصورة. فانظُر إلى هذه الصورة التي رسمها محمود حسن إسماعيل، وانظر إلى تحليل أحدهم لها، يقول محمود حسن إسماعيل:

يا ثَوْرُ كيف غرَّتْك أسواطُ الورى وتقطعت في جانبيك جلودُها
مرت على كتفيك محرابًا، إذا صلَّتْ به يَفْري حشاك سجودها

---
[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٢٠.
[2] الآمدي: الموازنة.

«فالسوطُ يشْبِه في حركته المصلي صعودًا ووَقعًا، لكن الوقع النفسي لكلٍّ منهما يختلف في النفس؛ فالسوط يحمل القسوةَ والظلم والعدوان، والمصلِّي يتَّسم بالأمان، والرحمة والسلام والطمأنينة، والإيحاءُ الذي تولِّده الصورةُ الأولى يختلف عن الذي تولده الصورة الثانية في النفس»، وهذا صحيحٌ إذا تسطَّحت القراءةُ عند هذا الحد الذي يحتكم للمرجعية الخارجية، فيرى السوط سوطًا لا يفارق الواقعَ إلى رمزيته الشعرية، فلا بدَّ أن نفرِّق بين منطق الصورة ومنطق الأشياء؛ فالصورة تنتمي إلى عالَم الفكرة لا عالم الواقع، «فالصورة والفكرة شيءٌ واحد، لا يمكن فصلُ أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعُضويتها لا تَرجع إلى الفكر داخلَ القصيدة بقدر ما تَرجع إلى الشعور الخَصْب؛ لأن الأفكار الداخلية أصبحت صورًا خارجية، والطبيعة الخارجية صارت أفكارًا ذاتية، وبالتقاء الداخل والخارج في نقطة هي - بلا شكٍّ - منبع تلك الحركة الداخلية تربط بين الصور الجزئية التي تتعاون في القصيدة»[1]

والصورة عند محمود حسن إسماعيل لا تَهَب نفسَها للقارئ من أول وهْلة، فهي توحي بمشاعر وأحاسيسَ وأفكار مع كل قراءة؛ لأنها لا تعبر عن عالم خارجي؛ ولذلك يقع القارئ في خطأ عندما يحاكم الصورةَ بمنطق الواقع الخارجي أو العقل، ولا ننسى أن الشاعر يقول الشعرَ، لا يصف الواقعَ، ولو أنه أراد شيئًا غير الشعر لقاله، فأدبية النص عند محمود حسن إسماعيل تنبُع من مفارقتها لمنطق الطبيعة، ولذلك لجأ إلى لغة الشعر، ومن خلالها أبدع لغتَه داخلَ اللغة، على هذا النحو يتدخل القارئ المتلقِّي لإعادة إنتاج النص عند محمود حسن إسماعيل، ويتجاوز التباعدَ الدلالي الظاهريَّ بعد عملية تفكيك النص إلى العمق الدلالي ليبحثَ عن حَبْك النص، فحبكُ النص عند محمود حسن إسماعيل لا يتحقق على المستوى

[1] نفسه، ص١٠٩.

السطحي للدلالة، بل يكمُن في بنيتها العميقة، فالقارئ الذي يستهدفه النص الشعري لمحمود حسن إسماعيل ليس ذلك القارئَ الذي يستهلك النَّصَّ، بل هو القارئ الذي يُعيد إنتاجَ النص، ويشارك محمود حسن إسماعيل في عملية الإبداع، «فلا يعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده في الموائمة بين أدواته التعبيرية وحالتِه النفسية – فحسبُ – بل تشترك فعاليةُ القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية.»[1] فالقارئ هو الذي يمنح النصَّ انسجامَه، وهو الذي يتكشَّف جودةَ الحبك عندما يتجاوز البنيةَ السطحية للدلالة إلى البنية الأعمق. فالقارئُ/ المتلقي عليه أن يبحث عن الوَحدة خلف التنافر، « فعلى الرغم من أن هذه الصور تتسم بالوحدة التي تربط بين أعضائها، فقد تبدو – للوهْلة الأولى – عنده غريبةً، متنافرةً لغرابة وتنافرِ المصادر التي يستقي منها الشاعرُ عناصرَها»[2] فالقراءة الأولى لمحمود حسن إسماعيل لا تخرُج بأكثرَ من المعنى السطحي المباشر، الذي لا يمثل أيَّ جانبٍ شعري للقصيدة، وفيه تصدم الصورةُ العقلَ، وتخالف المنطقَ، «إذا أغفلنا منطقَه الشعري، الذي يعتمد في الأساس على التماثل الظاهر في اللّا تماثل، فالشاعر عندما يعانق الأشياءَ ليَبرُزَ خلالها، أو يتركها تبرز من خلال ذاته، أو بعبارة أخرى حينما يتدرج خلال الجِذر فالبُرعُم الأخضر، فالأوراق، فالزهرة المكتملة، فالعطر.. إلخ، يصبح كلُّ موجود حيًّا، وبسريان الحياة يسهل عليه اكتشافُ القوانين الداخلية، أو العلاقة غير المرئية بين الأشياء، في حين يصعب إدراك هذه العلاقات على غيره من المتلقِّين، فيتخيلونه عابثًا بصور الطبيعة وعناصرها، مشوِّهًا منطقَ الأشياء»[3] فالقارئ الذي لا يبتعد عن المعاني المعجَمية لن يتمكن من فهم

---

[1] نفسه، ص١١٠.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص١٠٩.

محمود حسن إسماعيل، ومن الصعب تلمُّسُ الانسجام في الصور المركَّبة لمحمود حسن إسماعيل على المستوى السطحي للدلالة، ولا يمكن وصف النص بالمحبوك إلا بعد تفكيكه وإعادة بنائه. فالصورة المركَّبة عند محمود حسن إسماعيل أكثرُ تعقيدًا إلى حد كونها مربكةً، تحتاج لأكثرَ من قراءة، يقول في قصيدته (سأشدو):

... ســـــأشْـــــدو لـــكـــم...
وشدْوي مناجلُ مجنونةٌ بحصاد الهشيم!
تُعَـــــــرِّي الجـــــــــراحَ..
لتستـــــلَّ منهـــا قشـــورَ الريـــاء
وزيــــــفَ العصــــــــــــور
وتَهْتِــــك مـــا بــــرقَعَتْــه عليهـــا
ومـــا كفنَتْـــه بغـــايـــا الستـــور
ومـــــا سمـــرتـــه نعـــوشُ الحقيقـة
فـــي دربهـــا مـــن ظـــلامٍ وزور.[1]

فالصورة هنا أكثر تعقيدًا، لأنها تراكم دلالاتٍ مغلَقة يصعب الوقوفُ عليها من القراءة الأولى، فعندما يكون الشدو مناجلَ، ثم توصف المناجل بأنها مجنونة بحصادٍ.. هو الهشيم، ثم تعري المناجلُ الجراحَ، وتستلّ منها قشورَ الرياء – زيف العصور..إلخ، فهي صورة تراكم اللّا معقول، ومن ثَمَّ فالدخول الأوَّلي للنص بمنطق المعقول يغلق النص، وعندما ينغلق النصُّ لا يكون سبْكٌ ولا حبك، «وهنا يَنعتون الشاعرَ باضطراب الذهن وجنون الربط،

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص١٣٥٠

وخَللِ الاتزان في إدراك العلاقات، والواقعُ أنّه لا تشويةَ هناك ولا تزييف؛ لأنه ليس من الضروري أن يكون عالَمَ الفكرة مطابقًا لعالم الواقع، أو أن يكون الذاتي تَكرارًا للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيتُه الخاصة - وعندئذٍ - وحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيًّا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقعُ الجديد مغايرًا للواقع العياني المرصود، فالروابط المنطقية، والعلاقات الوضعية تَنْحَلُّ عند محمود حسن إسماعيل لتَحُلَّ محلَّها علاقاتٌ أخرى مَرَدُّها إلى ذات الشاعر، التي تعمل من خلال الوجود أو ترد الوجود إلى داخلها ليصبح وجودًا خاصًّا بها»[1] إن تحقيق انسجام النص والكشفَ عن حبكه لا يتم إلا عن طريق تكشُّف الدلالات العميقة التي تربط بين العلامات النصية، والتي تبدو متباعدةً دلاليًّا، ولَذا فإن حبك النص مهمّةٌ تقع على كاهل المتلقي، الذي يتكشف تلك الدلالةَ ويعيد للنص انسجامَه المفقود، فالحبكُ ليس سمةً معطاةً في شعر محمود حسن إسماعيل، بل هي سمةٌ يمنحها القارئُ للنص، ولا يبدو الحبكُ في الدلالة السطحية المباشرة، وإنما يتأتّى بعد قراءات كثيرة في العمق الدِّلالي للعلامات النصية.

---

[1] مصطفى السعدني: السابق، ص١١٠.

٢-٣-٠

الحديثُ عن جماليَّات السَّمعي عند محمود حسن إسماعيل لا يذهب تقليديًّا في تقصِّي القوافي، وحصرِ الأوزان، وغيرِ ذلك، إنما يذهب إلى ما بين الصوت والدلالة، فهل هناك نغمةٌ للحزن وأخرى للقهر، وكذلك للبؤسِ، وهكذا؟ وما هي عَلاقة النغمة بالدلالة في شعر محمود حسن إسماعيل؟ إلى أين ستقودنا تلك الاستفهاماتُ؟ لا أدري إلى أين يؤدي بنا هذا الافتراضُ، لكني سأتتبَّعه في هذا الفصل منتظِرًا ما يُفضِي إليه من نتائجَ.

بَدْءًا أرى أن كل دلالة لا بدَّ وأن تغلَّف بنغمة، إذ لا وجودَ للدلالة - أصلًا - خارجَ النغمة، فقد بدا الصوتُ والدلالة متلازمَيْن في كل مفرَدَات اللغة خارجَ الشعر، منذ أن ربط اللغويون بين اللفظ والمعنى، ومنذ أن ربط سُوسير بين المفهوم والصورة السمعية في تكوين الدالِّ اللغوي، فلقد ارتبط الفكرُ بالصوت في اللغة، وتَلازَما دون إمكانية الفصلِ بينهما، وقد تركت اللغة التداوليَّةُ للغة الشعرية إمكانيةَ تفجير طاقاتٍ هائلةٍ للصوت، «إن القول بقيمة الصوت، و/ أو الحرف الذاتية، قديمًا وحديثًا، جعل بعضَ الشعراء والكتاب – في مختلف العصور – مهتمِّين به، فأكثروا من اللعب به، وتبعًا لذلك من الكلمات»[1]، فهل يمتلك محمود حسن إسماعيل مقصديةً دلاليةً من وراء الصوت الشعري؟، «إن ما يَعنينا في الأسلوبية الصوتيةِ هو الدلالة الذاتيةُ لصوت الكلمات التي يعرف الشاعرُ - بقصدٍ ورؤيةٍ مسْبَقة - كيف يستخدمها، والشاعر يمتلك ضرورةَ الاستخدامِ الأمثل لدلالة الكلمة الصوتية»[2]

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، يوليو ١٩٩٢، ص٥٤.

(٢) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١/ ١٩٩٩، ص٩٨.

فالمستوى الصياغي للشعر يؤدي مهمةَ إنتاجِ الدلالة والإيقاع معًا، وقد تميزت فترة أبوللو عمومًا وتميز محمود حسن إسماعيل - خاصةً - بخصائصَ واضحة في موسيقى الشعر، «أهمُّها الاعتماد الكبير على القالَب المقطعي، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحَّد. ومعنى ذلك أن شعراءَ هذا الاتجاه كانوا – إلى جانب نَظْمهم القصائدَ ذاتَ الوزن المطَّرد والقافية الملتزَمة – يُكْثِرون من نظم القصائد المؤلَّفة من مقاطعَ، تختلف قوافيها من مقطع إلى مقطع، وقد تختلف أوزانُها من جزء إلى جزء»[1] وقد نوَّع كثيرًا محمود حسن إسماعيل في المقاطع ليُنتج مستويات نغميةً متباينة، فقد أبدع على مستوى تَكرار النغمة الواحدة لتُحدِثَ رنينَها المتكرِّرَ في الأذن، فتكون أقربَ للحفظ، يقول محمود حسن إسماعيل في قصيدته "الفردوس المفقود":

تَفَجَّــر فــي صفحتيه الجمــال ... ورفَّ عــلى جتانبيــه الخلودْ

وطــوَّف ريحانُــه فــي الجنــان ... وفي كــل منضــورة بالوجود

يــفــتِّش عـــن روضــة بَـــرَّةٍ ... بفَيء الظلال الرَّطيبِ الرَّغيد

وعن سحرها في رِكاب الضُّحى ... وقــد لَبِسـت أرجُوَانَ الورود

تــأطــر في حُلّــَة من شــــعاع ... مُوَشَّى بطَلِّ الصباح النَّضيــدْ

وتَرفُــل في سُنْـــدُس ضاحك ... ترنَّـحُ من سكرة بالنشيـــد[2]

فتكرار النغمة يُحدث ذلك الرنينَ الذي تألَفه الأذنُ، ويسهِّل عمليةَ حفظ الأشعار، لأنه يصب الأبياتَ الشعرية في قالَب موسيقي واحد، كما أن القافية المكرَّرة هنا تخلق حالةً من الترنم، وتَكرارها على مدار القصيدة يعطي بُعدًا جماليًّا يتمثَّل في مدى التناسق والتماثل الذي يُضْفي بدوره طابَعَ الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، وهذا يساعد كثيرًا على تذكُّر

---

[1] د. أحمد هيكل: السابق، ٣٤٤، ٣٤٥.

[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٢١.

الأبيات الشعرية وحفظِها، وحققت القافيةُ هنا تجانُسًا صوتيًّا يضمن جودةَ الإنشاد؛ لتصبحَ القافيةُ في هذه الحالة خاصيةً إنشادية، وكأنّ وجودَ القافية مَوعدٌ تنتظره الأذنُ المتلقيَة للقصيدة في نهاية كل بيت؛ لذا اشترَط لها «أن تكون كالموعود المنتظَر يتشوَّفُها المعنى بحقه، واللفظُ بقِسطه، وإلّا كانت قَلِقةً في مقرها، مُجتلَبةً لمستغنٍ عنها»[1] فمن شروط جودة القافية تماشيها مع الدلالة، ولا يشعر متلقيها أنها عسيرةٌ، فالجمالُ هنا نابعٌ من رعاية التناسب في الصوت، وعمَّق من هذا التناسبِ الصوتي تَكرارُ حرف الرَّوِيّ، كما أن القصيدة هنا تكرر وحداتٍ إيقاعيةً منتظمة، لتَظَلَّ عالقةً في ذهن المتلقي، «لأن الإيقاع من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكّر»[2] كما أن حرف الرَّوِيِّ الياءَ أو الواوَ الممدودةَ يُعطي إشباعًا صوتيًّا في انطلاقته وعدم قيده، بالإجمال هناك صورةٌ سمعية كاملة تجلَّت في ظواهرَ كثيرة مهمتها الأولى أن تظل كامنةً في ذهن المتلقي تُحارِبُ النسيانَ. ويبقى السؤال: ما مدى ملائمة هذا الشكل الموسيقي لموضوع القصيدة؟ ربما يتخذ الشكلُ الموسيقي الدلالةَ العكسية للموضوع الذي هو: ريف النيل.. ذلك الفردوس المفقود، على الرغم مما فيه من جمالٍ وسحرٍ فإنه يقع في دائرة الإهمال والنسيان، في حين تحارب البنيةُ السمعية النسيانَ وتحاول تسهيلَ حفظ وتذكُّر القصيدة بخصائصها الإنشادية؛ لأن القصيدة تقع ضِمنَ ما يُسمَّى ببلاغة صناعة الذاكرة، فتُبقي الريفَ الذي هُجر في ذهن المتلقين، وتجعله أنشودةً للتغنّي والحفظ.

وعلى مستوى القافية فقد عدَّد محمود حسن إسماعيل من القوافي في القصيدة الواحدة، بدرجة أكبرَ من ثباتها ووَحدتها في عددٍ من القصائد، يقول في "تبسَّمي":

---

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٤٠٧.

[2] والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص٩٤.

إن مـات زهــرُ الفـول   فـي مـزرعـات الـــوادِ

ولـــفه (أبـــريـــلُ)   فـــي منجــل الحصـــادِ

تبـــسَّمي للنـــيـــل   يَـــزْخَـــر بالأعـــوادِ

وتــمرع الـحـقـــول   بالسُّــنْـــدُس المَيَّـــادِ

ويـغـتـــدي المـقـتـول   مـــن زهـــرها (عـــبّادِ)

***

إنْ مـــات فـــي الهجـــير   لحـــنٌ علـــى العيـــدانِ

عنـــى بـــه العصفـــور   فـــي فجـــره الرَّيّـــانِ

تبسَّـــمي للحـــورْ   يهـــتز كـــالســـكرانِ

وتَنْـهَـــل الطيـــور   مـــن ثغـــرك الألحـــانِ

يـــا قـــدسُ هـــذا النـور   فـــي خافقـــي الحـــيرانِ

يَلقـــى أســـى المهجـــور   فـــي واحـــة النسيـــانِ[1]

كما أن الشاعر قد أبدع على نظام السطر الشعري، فانتقل إلى شكل موسيقي مغاير، يقول في "قومي إلى الصلاة":

لا تُوقِفـــي الدعـــاءَ للرحْـمَـــنِ

مهمـــا لقـــيتِ مـــن أذى الشيطـــانِ

رُدِّي عليه وواصلي الحديثَ للنجـــومِ

إثمَـــه وقـــومـــــــــي

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٤٧.

فلـــم تـزل فيك خُطا الإســــــراء

سابحـــةً في الطهــــر والضيـــــاء

يــا قـــدسُ.. يـــا حبيبةَ السمــاء..

قـــومـــي إلـــى الصـــــلاة..

وبــــاركــــي الحيـــــــــاة!![1]

غير أن الشاعر هنا يدخل منطقةً مختلفةً في جماليَّات السَّمْعي، هي منطقةُ تحاوُرِ الصوت/ الصمت، فهنا يخترق الصوتُ الشعري(السطرُ الشعري) الصمتَ المفترَض (بياضَ الصفحة)، ولا يقلُّ هذا الصمت في دلالته عن دلالة الصوت الشعري، فيقف هذا الصمتُ معادلًا لكل ما يمثله النصُّ الشعري بكل تجاربه، فهذا الصمت أشبهُ بالخلفية التي يتشكَّل عليها النصُّ، عبْر هذا الصمت يتميز النصُّ الشعري كصوتٍ يخترق جدارَ الصمت بقوة إلى الأذن السامعة ويتجاور الصمت والصوتُ الشعري دون أن يتعاقَبا في هذا النص، فهو الصمت الذي يَحُد النصَّ الشعري، وترسم حدودُه بدايةَ ونهايةَ الصوت الشعري، وكأنَّ الصوتَ الشعري هنا مختنقًا، يحاول الصمتُ (بياضُ الصفحة) إيقافَه، وهو ما يتناسب مع دلالة النص التي تحاول إعادةَ القدس للحياة وعدمَ استسلامها في يد العدو المحتل. فهنا يُهَيمِن الصمتُ على حساب الصوت.

غير أن قصائدَ أخرى مثل«وقالت حَبَّة الرمل» تعكس الصورةَ فيهيمن الصوت وينحسر الصمت، يقول محمود حسن إسماعيل:

---

[1] نفسه، مج٣، ص١٠.

وقالــت حبــة للرمــل، مر بها كليمُ اللهْ:

على شفتيَّ سِرُّ اللعنة الكُبْرى لشعب تـاهْ

وظـــل يـــدور.. لا تَهديــه خطوتُـه

ولا تَسقيــه غــيرَ الــذلِّ حَـــيرتُـــه

ومــا زالــت رياحُ التِّيه في الدنيا تُشَتِّتُـــه

وكلُّ مقابر الأشباح والأرواح تَمْقُتُـــــه

تطـــارده بكـــــل مكـــــان

وتَلعنـــه بكـــــل لســــان[1]

فهنا تكون الهيمنةُ للصوت الشعري وأمامَ هذه الهيمنة ينحسر البياضُ/ الصمت، لكن يعودُ الصمت في نهاية الدفقة الشعرية ليَحُد من امتداد الصوت الشعري، فيقصُر عندئذ السطرُ الشعري إلى ثلاث كلمات:

تُطارده بكل مكان

وتَلعنه بكل لسان.

وقد أبدع محمود حسن إسماعيل على أشكال المقاطع الشعرية المختلفة، فيقول - منوِّعًا قافيته في "قصة ظلام"-:

كـــانت الأرضُ قصةً من ظلام

ردَّدَتــْهــا قـــــوافلُ الأيــام

وتناجــــت بها قلــوبُ الخيام

واستطــــارت لها نفوسُ الأيام

فهـــي إعصـارُ جنة في قَتـــام والبرايـــا في قبضتَيْه أُسارَى[2]

---

(1) نفسه، مج٣، ص٢٢.

(2) نفسه، مج٢، ص١٧.

فهذا اللون الذي يُسمَّى القصائدَ المقطعية كان لونين؛ «لونٌ ليس فيه من تنوُّعٍ إلا في القافية، التي تتغيَّر من مقطع إلى مقطع، كالمزدوج الذي يتألف من أزواج شَطَرات، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقيةَ القوافي، وكالمُرَبَّع الذي يتألف من مقاطعَ، كل مقطع مكوَّنٌ من بيتين، أحيانًا يكون بين الشطرين الأول والثالث منهما اتفاقٌ في قافية، وبين الآخرَين اتفاق في قافية أخرى، وأحيانًا تكون الشطرات الأربع مُتَّحِدَةً في قافيةٍ تُخالفُ فيها بقيةَ المقاطع، وفي بعض الأحيان تتحد فقط ثلاثُ شطرات في القافية، وهي الأولى والثانية والرابعة، أما الثالثة فتكون حُرَّةً، وكالمُخَمَّس الذي يتألف من مقاطع، كل مقطع مكوَّنٌ من خمس شطرات، تتحد أحيانًا في القافية التي تخالف قافية المقاطع الأخرى في القصيدة، وأحيانًا أخرى تتحد منها أربعُ شطرات في القافية، وتُختَم بشطرة خامسة ملتزَمة في كل الخواتيم ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى، وكالمُسَمَّط الذي يتألف من مقاطعَ تختلف قوافيها دون أن تُحْصَر في أربع أو خمس على أن يختم كل مقطع بشطر – أو أكثر – يكون على قافية متماثلة في القصيدة كلِّها»[1].

وقد أبدع محمود حسن إسماعيل على كل هذه الأشكال الشعرية بتنويعاتها السمعية المختلفة، فها هو يبدع على شكل المربَّع الذي تتحد ثلاثُ شطرات منه في قافية واحدة هي الأولى والثانية والرابعة، في حين يطلِق قافيةَ الشطرة الثالثة، يقول في (نشيد الغار):

سَـــماءَ البِيـــد بُشْـــرانـــا «ســراقـــةُ» عـــاد حـــيرانـــا

أتـــى والكفـــــرُ يـــرعـــاه ونـــــورُ الله يـــرعـــانـــا

***

[1] د. أحمد هيكل: السابق، ص٣٤٦.

أتـــــى ليصُـــــدَّ أنــــوارا فَجَـــــرْنَ البيـــدَ أنهـــــارا
فصــــــدَّ اللهُ مسعـــــــاه وذاق الـــــذلَّ والعــــارا

بسيـــــفِ كــافــرٍ ظَـــلّام جــرى لِيُطــاردَ الإلهـــامْ
هتفنـــــا إذ رأينــــــاه رمـــاكَ الله بـــالإظـــلامْ[1]

إلى آخر القصيدة التي تتحد فيها ثلاثُ شطرات وتخالف رابعةٌ هي الشطرة الثالثة، وقد يتناسب هذا الشكلُ السَّماعيُّ مع دلالة النشيد الذي يحافظ على ترنيم القافية وتردُّدِها، وفي الوقت ذاتِه ينوع منها في شطرة واحدة دَفْعًا للملل والرَّتابة. «على أن ذلك التنويعَ في موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه، على غير أساس، وإنما كان أساسُه هو التزامَ التماثل بين الأجزاء المتقابلة، بحيث ينتظم القصيدةَ تنسيقٌ محدَّد، برغم ما فيها من تنويع وتلوين»[2] وقد استغرق محمود حسن إسماعيل كثيرًا في التجريب بين هذه المقطوعات الموسيقية، يقول في "هادم الظلم":

يـــا مطفــئَ نــارٍ عَجَمِيّـــَةْ فـــي المـــوقد لاحـــت أبديَّه
عجـــــاء لهـــــا نغمٌ سكبت بيديْـــه صـــلاة الوثنيَّـــــه
فجثا لقداستِها كِسرى
والناسُ لها ظلُّوا أسرى
حتـــى أشرقـــت فمــا سمعت إلا بـــريـــــاح أزليـــــــة
تَحْـــدُوهـــا شهـــــبٌ قدسية

---

(1) محمود حسن إسماعيل: السابق، ص٤١.
(2) د. أحمد هيكل: السابق، ص٣٤٦.

زأرت بسـمــــــاء عــربيــــة

فـانصعق لظاهــا واحتُضِــرت أمُّ الأربـــــاب الهَمَجيــــــة

ورمادُ الشرق غدا عطِرا

يتسابق شوقًا «لمحمد»[1]

ومن الواضح أن محمود حسن إسماعيل كان مهمومًا بهذا التجريب المستمر ضِمنَ هذه الأشكال السمعية المختلفة، فربما كان يَضيق بشكلٍ أو بأشكالٍ كثيرة سمعية عن قدرتها على استيعابها كشكل سمعي للمضمون الشعري، فظل يَلهَث بين هذه الأشكال السمعية من أجل البحث عن قالَب سمعي يغلِّف الدلالةَ الشعرية، وربما كانت هذه الحالةُ هي طبيعةَ الفترة الانتقالية من أبوللو إلى الشعر الحر.

واللون الثاني من هذا الشعر المَقْطَعي الذي ينوِّع في الوزن كما ينوِّع في القافية، فلا تُنْسَج القصيدة على وزنٍ واحدٍ، كما لا تُنْسَج على قافيةٍ واحدة.

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٥٨.

٢-٣-١

إذا كنا قد بحثنا عن الحبْك أو الانسجام اللغوي في الفصل السابق فإن هذا الفصل قد يصل إلى انسجام تحُثُّه الموسيقى الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، فقد نقع في هذا التلوين الموسيقي المتمثِّل في الوزن والقافية والإيقاع على انسجامٍ نغميٍّ يحكم القصيدةَ الشعرية عند (محمود حسن إسماعيل)، يقول في "أغاني الرِّقّ":

ألفيتني بين شُبَّاك العذابْ وقلت لي: غَنِّ
وكل ما يشجي حنينَ الرَّبابْ ضيعْته مِنِّي
هذا جَناحي صارخٌ لا يُجابْ في ظلمة السجن
ونشوتي صارت بقايا سراب في حالة الجِنِّ
أوَّاهُ يا فتى!
لو لم أعِشْ – كالناس – فوق التراب[1]

ويبدأ هذا المقطع بشطرة من السريع في صدرٍ متَّحِدِ القافية في كل مقطع، ويتكون العَجُزُ في كل مقطع من تفعيلتين، ثم تنتهي الأربعةُ أبيات بشطرين، الأول موافق العجُز في الوزن والقافية، والثاني يوافق الصدرَ وزنًا وقافيةً، ولقياس ارتباط الإيقاع بالمعنى هنا فإننا لو استبدلنا إيقاعًا بإيقاع لاختلف إحساسُ القارئ بالمعنى. فقِصَرُ نغمة العجز تحمِل معها دلالاتِ السرعة والتركيز، ثم يتعمَّق الإحساسُ بالألم في (أوَّاهُ يافتى!) بعدها تطول النغمةُ الشعرية للإحساس بالألم من خلال الندم. هنا يمكننا الإحساسُ بالانسجام الموسيقي في التنوُّع المماثل للموضوع الشعري.

[1] نفسه، مج١، ص٥٣٥.

هناك - أيضًا - انسجامٌ موسيقيٌّ يتبدّى في إحداث نوعٍ من التراكُم الصوتي، وذلك من خلال إشاعة صوتٍ واضحٍ في القصيدة بشكلٍ اختياريٍّ من الشاعر، فبالإضافة إلى التأثيرات الصوتية التي يُحدثها هذا التراكمُ الصوتي، فهو يُمعِن في تحريك الشعور، أو الانفعال المصاحب لهذا الصوت أو ذاك، ولا يبذُل المتلقي كبيرَ عناءٍ في رصده، ومن ثَـمَّ تحليله واستِنْطاق دلالاته، وكثيرًا ما يُحدِث محمود حسن إسماعيل هذا التراكمَ الصوتي من خلال تكرار نغمةٍ بأصواتها وحركاتها وبنفس النوع والشدة، يقول في "رصيف الوجوه":

وقفـــــتُ فـــي الطريــــق
كعــــابـــــر غـــريـــــق
يخــــوض بحــــرَ الدمع بالنسيـان
ويشـــــرب الوجـــودَ بالأجفـــان
خَيالُـــه مُصَفّـــدٌ مشنـــــوق
وحســـه ممـــزَّق مســـــروق
والناس حـــول حـــوْلِه عيـــدان
مقصوفـــةٌ مـــن روضهـــا الحَيْران
لا يعرف الصحْوَ ولا تنهد الشـــروق
ولا رفاتَ الضوء من مصباحه العتيق[1]

فيمكن هنا إدراكُ هذا التراكم الصوتي بسهولة، وتكرارُ نغماتٍ مماثلة، من مثل:

- نسيان – أجفان – عيدان – حيران
- مصفّد – ممزّق
- الصحْوُ – الضوء

[1] نفسه، مج٣، ص١٢٧.

- مشنوق – مسروق.

ويقول كذلك في "صوت المعركة":

وفـــي خطوتي دربُ عمـــرٍ جديـــد
وفـــي نظـــرتي صحـــوةٌ للوجـــود
تنفض عنـــه غبـــارَ الليالـــي السحيقـة
جبينـــــــي جـــــديـــــد
ووجهـــــي جـــــديـــــد
وإيمـــــاءُ عينــــي جـــديـــد
وذاتي شُواظٌ على جِلدها المُسْتَضام القديم
وكبر من النور يسطع تحت الأديـــــم
ينوِّر ليلَ الكهـــــوف الضريـــــرة(1)

فتتكرر الوَحدة النغمية (جديد) خمسَ مرات في هذا المقطع الشعري، وتستهويه هذه العمليةُ فيُكثِر منها ويستعمل الفعلَ الرباعي الذي تتماثل فاؤه مع لامه الأولى، وعينُه مع لامه الثانية لتكرار نغمة الجزأين.

يقول في "غَضْبة الثأر":

فيا طيرُ مزِّق واحرِق بقايا الجناح
إذا لـــم تكبْكـــب وتغضـــبْ
نيـــــوبُ الســـــلاح
وتـــزحـــف مـــرايـــا
وتـــرجـــف منـــأيـــا

(1) نفسه، مج٣، ص١٤٢، ١٤٣.

تـــــدك الجنـــــــود

وتُفني الوجود على الغاصـــبين

فـــلا كنتَ يا عربـــا في الحيـــاة

ولا فــــــي الممـــــــات[1]

فلا تَخفَى نغمة تكبكب، تزحف – ترجف، مرايا – منايا.

ويصل الأمرُ إلى مداه في قصيدة "على ذراع الريح" يقول:

علـــــى ذراع الـــريـــــح

لـــــي مُخْـــــدَع مُـــريـــح

وزورقٌ جـــــريــــــح

شـــــراعـــــه حُـــــرَق

وسبحـــــــه غـــــرق

طـــول المـــدى يَصيـــح

لشاطـــــــئ القلـــــق

قلـــق.. قلـــق.. قلـــق[2]

ويصل الأمر – أحيانًا – إلى تَكرار النظائر الصوتية كما في قصيدة "العذراء الشهيدة"، ومحمود حسن إسماعيل لا يأتي هنا بلعِبٍ لغويٍّ جديد، فقد استعمله شعراءُ العربية من قبلُ، فقد «قال المتنبي:

وللضعف حتى يبلُغَ الضَّعفُ ضِعفَـــهُ

ولا ضِعْفَ ضِعْفِ الضَّعْفِ بل مثلُه ألفُ

قال الصاحب بن عبَّاد: هذا البيت يصلح أن يكون مسلة في كتاب ديوفيطس.

---

[1] نفسه، مج٣، ص١١٥، ١١٦.

[2] نفسه، مج٢، ص٤١١.

وقوله أيضًا:

عظمـــــتَ، فلـــما لـــم تعظمْ مهابةً

عظمتَ فكان العظم عظماً على عظمِ

قال الصاحب رحمه الله تعالى: هذا البيت يصلح أن يكون ناووساً في كبار المقابر لكثرة ما فيه من العظام.

وكما قال الأعشى في قصيدته التي أولها: (ودّع هريرة إن الركب مُرتحل) وهي في غاية الفصاحة:

وقدْ غدوت إلى الحاناتِ يتبعني

شاوٍ مِشلّ شَلولٌ شَلشلٌ شوِلُ*

سُئل الأصمعي عن هذا البيت فقال: لا أعرف معناه.

ومنه قول (مسلم) في الخمر:

سلتْ وسلتْ ثـم ســلَّ سليلهـا

فغـدا سـليلُ سليلهـــا مسلولا

وتبعه أبو تمام في مثل هذا فقال - يصف مطراً -:

وقـــرى كـلَّ قـريةٍ كــان يَـــقـ

ريهـــا قرىً لا يجف منه قريٌّ»[1]

ومنه قول امرئ القيس:

---

* وفي رواية أبي الفرج في الأغاني: وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو نشول مشل شلشل شول وفي رواية ابن قتيبة في الشعر والشعراء وابن عبد ربه في العقد الفريد: وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول

[1] ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، نسخة الكترونية.

رَدَاحٌ صَمُوتُ الحِـجْلِ تَمشى تَبخـتُراً
وصَرَّاخَةُ الحِجلينِ يَصرُخنَ في زَجَل

غمُوضٌ عَضُوضُ الحِجلِ لَو أنهَا مَشَت
بِـهِ عِندَ بابِ السَّبـسَبِـيِّنَ لا نفَصَل

فَهِي هِي وهِي ثمَّ هِي هِي وهي وَهِي
مُنىً لِي مِنَ الدُّنيا مِنَ النـَّاسِ بالجُمَل

ألا لا ألا إلَّا لِآلاءِ لابِــــــــثٍ
ولا لَا ألا إلّا لِآلاءِ مَـــن رَحَـــل

فكَم كَم وكَم كَم ثمَّ كَم كَم وكَم وَكَم
قَطَعتُ الفَيافِي والمَــــهَامِهَ لَم أمَــلّ

وكـــافٌ وكَفكافٌ وكَـــفِّي بِكَـــفِّهَا
وكافٌ كَفُوفُ الوَدقِ مِن كَفِّها انهَـمل

فَلَو لَو ولَو لَو ثـــمَّ لَو لـــَو ولَو ولَو
دَنَا دارُ سَــلمى كُنتُ أوَّلَ مَن وَصَل

وعَن عَن وعَن عَن ثمَّ عَن عَن وعَن وَعَن
أُسَائِلُ عَنـــها كلَّ مَن سَارَ وارتَحَـل

وفِي وفِي فِي ثـــمَّ فـــي فـــي وفِي وفِي
وفِي وجـــــنَتَيْ سَلمَى أُقَبِّلُ لَم أمَل

وسَل سَل وسَل سَل ثمَّ سَل سَل وسَل وسَل
وسَل دَارَ سَلمى والرَّبُوعَ فكَم أسَـل

وشَنصِل وشَنصِل ثمَّ شَنصِل عَشَنصَلِ
عَلى حاجِـــبي سَلمى يَـزِينُ مَعَ المُقَل
حِـــجَازيَّة العَيــــــــــنَين مَكيَّةُ الحَشَا
عِرَاقِيَّةُ الأَطـــرَافِ رُومِــــــيَّةُ الكَفَل
تِهامـــــيَّةَ الأَبدانِ عَبــــسِيَّةُ اللَمَـــــــى
خُـــزَاعِيَّة الأَســــنَانِ دُرِّيَــــة القــبَل
وقُلـــــتُ لَهَـــا أَيُّ القَبائِل تُنسَـــــــبى
لَعَلِّي بَينَ النَّــــاسِ في الشِّعرِ كَي أُسَل
فَقالـــت أَنَـــــا كِـــــندِيَّةٌ عــــــرَبيَّةٌ
فَقُــــلتُ لَهَا حاشَــا وكَلا وهَل وبَل
فقَالـــــت أَنَــــــا رُومِــــيَّةٌ عَجَــــمِيَّة
فقُلتُ لها ورخِيز بِباخُوشَ مِن قُزَل[1]

ومن بعدِ محمود حسن إسماعيل أغرق الشعراءُ الحداثيون في هذا التّكرار الصوتي وارتكزوا على تكرار نغمة الحرف الواحد، فكأن محمود حسن إسماعيل نقلة باتجاه هذا النغم.

ينتهي هذا الفصل بعد أن يكون قد أودعنا أمام نقطتين مهمتين:

الأولى: أن النغم الشعري يغلِّف الدلالةَ اللغوية.

الثانية: أن النغم الصوتي عند شاعرنا يخلُق انسجامَ النصِّ الشعوري.

[1] امرئ القيس: موسوعة الشعر العربي الإلكترونية، نسخة ٢٠٠٩

الباب الثالث

ملامحُ في شعر محمود حسن إسماعيل

٣-١-٥

التجرِبة الشعرية والتجرِبة الصوفية تعبِّران عن معاناةٍ ووجدٍ وشوقٍ، ومن رَحِم المعاناة تُولَد الكلماتُ، وتتفجر ينابيعُ الحكمة، التي تأتي بعد هذه التجارِب، درسًا مفيدًا، وإحساسًا دفينًا يصوِّر انفعالات النفس، وخطراتِ الحس، ومشاعرَ الأفراح والأتراح في أبياتٍ تعلو تحلو وفي جنباتها خفْقُ النسيم وقوةُ الإعصار.

إن الشاعر والصوفي يَفْنَيَان في تجاربها ويَخْرُجان من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، ومن ثَمَّ اتسع الخيالُ عندهما اتساعًا لفت أنظارَ النُّقاد من القِدَم وحتى الآنَ، فيتميَّز الشاعرُ والمتصوِّف معًا بموقفهما شديدِ الخصوصية، وشديدِ العمق تُجاه ما يحيط بهما في الكون، فكلٌّ منهما يتخذ موقفًا داليًّا فاعلًا مع الكون المحيط به، ثُمّ يتطوَّر هذا الموقفُ ليصبحَ موقفًا تجاه الحقيقة بأكملها. فلا يختلف الشاعر كثيرًا عن الصوفي، فكل منهما يسعى لإدراك العالم، «وفي لحظات من تهيؤ الحواس واستعدادها للتأمل المركَّز، يختل اتزان (الأنا) لدى كلٍّ من الشاعر والصوفي، وكلما اشتد الأنا اختلالًا أصبحت الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثرَ تحررًا منها عند الآخرين»[1] وعلى كلٍّ، فنحن أمام تجربة شعرية ذات بعدٍ صوفيّ، ولسنا أمام تجربة صوفية ذات بعد شعري، وقد نشأ محمود حسن إسماعيل في بيئة هي قريبة جدًّا من التصوف الإسلامي، فالمجتمع في هذه البقعة من صعيد مصر يَحيا حياةً صوفية، وتأخذ الحياةُ الصوفية أشكالَ الشيوخ والمُريدين، ويمجِّدون مقامات شيوخ التصوف من مثل الإمام (أحمد الفرغل) بـ(أبوتيج) بأسيوط، أقول هذا لأن الانطلاق إلى الأدب الصوفي هو التصوف ذاتُه، وينحلُّ التصوف في الشعر إلى تعبيرٍ فنيٍّ له خصوصياتُه ومقوماتُه، والشعر في أساسه بِنيةٌ لغويّةٌ ذاتُ طبيعة ترْميزية، «إن الشعر بنية لغوية تُوَحِّد بين لغتين: جزئية محلية تصوغ بها الجماعةُ - التي ينتمي إليها الشاعرُ - تراثَها الثقافي، وعالمية عالية على الفصائل اللغوية يرسلها

---

[1] د. عبد الحكم العلامي: الولاء والولاء المجاور، بين التصوف والشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ٢٠٠٣، ص١٩.

العلوُّ بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقةٌ حاضرة في كل مكان، ويلتقط الشاعرُ هذه اللغةَ التي تحمل طابعَ الشفرة لتحوَّر عنده إلى إرسال جديد. وهكذا نجد أنفسنا في الأدب الصوفي بإزاء الوحدة بين التعبير والموقف؛ ذلك أن الأدب تعبيرٌ والتصوف موقفٌ»[1] ومحمود حسن إسماعيل ليس صوفيًّا يقدم تجربةً شعرية، بل هو شاعر يستلهم الحسَّ الصوفي في شعره.. «محمود حسن إسماعيل كان مِثلَ غالبية الشعراء المعاصِرين- لا ينتمي إلى فرقة صوفية بعينها يؤمن بمبادئها وفلسفتها، لكنَّ القارئ المتعمقَ لشعر الرجل يجد أنه ينتمي بفكره إلى المدرسة الإشراقية»[2]، وعلى هذا فإنَّ العلاقة بين التصوف والشعر عَلاقةٌ واضحةٌ، إنها تنبع من السَّعْي إلى عالم يكون أكثرَ كمالًا من عالم الواقع، وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل في كونه نزعةً حدْسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيقُ الصلة بالفن في مفهومه الحديث. وهو قادر على أن يُسْهِم في تطور مفهوم الفن الحديث الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة وجمالها.

إن الشاعر إذًا مثل الصوفي يسعى لإنهاء نقْص العالم. وعلى هذا، فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثِقُ من سعْي كلٍّ منهما إلى تصور عالم أكثرَ كمالًا من عالم الواقع، ومَبْعَث هذا التصور هو الإحساسُ بفظاعة الواقع، وشدةِ وطْأته على النفس، وصَبْوَة الروح للتماسِّ مع الحقيقة التي تُعَذِّب كيانَنا، ولقد أكدت الكثيرُ من الدراسات الحديثة هذه العلاقةَ الموجودة بين التصوف والشعر بشكلٍ عام، وبينه والشعر العربي المعاصر، هذا الأخير الذي يلتقي مع التصوف لقاءً حميميًا وعميقًا، ويتجلى ذلك اللقاء في أمورٍ عدة تجمع بينهما نذكر منها:

١- تشابُه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي في ارتباطهما بالوجود، وسعْي كل منهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاعه الخفي.

---

[1] نفسه، ص٢٠، ٢١.

[2] نعيم محمد عبد الغني: الأثر الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل، www.odabasham.net

٢ـ اتحاد التجربتين في طريقة التعبير، والتي تَقوم على الإيحاء وتجنبِ الوضوح، واعتمادِ لغة الرمز والإشارة؛ ولذلك فقد اهتمت الحداثة باللغة اهتمامًا خاصًّا فاتجهت إلى استغلال أبعادِ اللغة ووظائفها المتعددة الصوتية والدلالية والبصَرية والتواصلية، وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذِّرة في الزمان وفاعليةٍ زمانية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية، وإن كنا نرى أن اللغة الصوفية ليست واحدةً، بل هناك لغات؛ مثل لغة (ابن عربي)، ولغة (النِّفري)، ولغة (عُمَر بن الفارض)، ولغة (الحلّاج) وكذلك لغة (أبي حيان التوحيدي)، هذه اللغات - جميعًا - استفاد منها الشاعر العربي المعاصر فنجد لغةَ النفري - مثلًا - حاضرةً في شعر أدو نيس، بينما نجد لغة ابن عربي عند محمود حسن إسماعيل.

٣ـ ظاهرة الاغتراب التي نجدها عند الشاعر المعاصر كما نجدها عند الصوفي؛ فهي تمثل عندهم حالًا من أحوال المتصوفة، وقد كان الحلاج يُعْرَف باسم «العالم الغريب»، والغربة هنا هي غربة في الهوى، غربة عن الحق، وليست غربةً عن الوطن

٤ـ ونتيجةً لاغتراب الشاعر المعاصر، نجده يعاني من الحزن ويُحِسُّ بالألم والعذاب

٥ـ اتحاد التجرِبتين في التركيز على الجانب الميتافيزيقي؛ حيث نجد إصرارًا هامًّا لدى الشاعر، وخاصة السوريالي من جهةٍ والصوفيّ من جهةٍ أخرى على رفض الواقع والنزوع نحو المُطْلَق، وهناك من يرى بأن الشعر يمكن أن يكون في حدِّ ذاته وسيلةً للمعرفة، فهو كشفٌ واستجلاءٌ لما هو منفلتٌ فيما وراء العالم، أو مكبوت في اللّاوعْي... وحالةُ الكشف هذه تعبيرٌ عن إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور، وتنوير العتَمة، وإزالة الحجاب المُعَوِّق للرؤيا. والذي يقرأ شعر محمود حسن إسماعيل يدرك أنه إلهامٌ، وحالةٌ صوفيّةٌ، وهو دائمًا في حالة من الشكّ وعدمِ الرضا:

خدعْتَني يا نايُ.. حتى الغناءُ	لم تعطني سرَّه!
والعالمُ الرحْب، ومُلك الفضاء	زيَّفْتَ لي أمرَه!
ورحتَ تُغريني بــفن السماء	والوحْي والفطره

وأنت عبْدٌ.. من جحيم الشقاء جرَّعْتَني جمــرَه
وقلــتَ لــي: حمــره!
وسُقْتَني عبدًا لهذا الرياء[1]

فهو دائمًا يبحث عن السّرّ في الوَحدة، ويراه أمانةً ينوء بحملها، والهوى عنده الحُرْقة والاكتواء بالعذاب ونارِ الحَيرة:

ذَريني وصمتي وانفرادي وغربتــي فإني لقيت السرَّ في ظلِّ وَحــدتي
ولا تســأليني عــنه؛ فهْو أمــانة ينوء بها في الأرض قلبُ البريــةِ
وخلِّيكِ ظمْأى؛ فالهوى كلُّ حرقة وكلُّ عذاب وانتظارٍ وحَيــــرة
جهلتُ سبيلَ الحب حين طلـبتُــه إسارًا لأنفاسي وقَيْــدًا لخطوتي
ومـــا الحب إلا حالة، ولها صبًــا وعمرٌ -كعُمْر الناس -رهنُ المنيَّة
ومـــا الخلــد فيه غيرَ أن سحابةً تمر على السَّــالي بذِكرى جميلة[2]

ويمكن تحديد ثلاث نقاط مهمة في الجانب الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل، هي:

١ـ الصلة الشديدة بين شعره وميوله الروحية الإشراقية.

٢ـ امتزاج البعد الميتافيزيقي في شعره بالكوْن المرْئيِّ ممثَّلًا في الطبيعة.

٣ـ قدرة شعره على استبطان أغوار النفس البشرية وإضْفاء المشاعر والانفعالات الذاتية.

ويضاف إلى هذه النقاط الثلاثة إحساسُه المستمرُّ بالقهر والاغتراب، وها هو يغوص في أعماق الروح فيقول:

انتظِــرني هنا مــع الليل إنــي أنــا فــي صدرك المحطَّم ســرُّ
هكــذا قالــت الشقيةُ والليــلُ علــى صَدرهــا أنــينٌ وشعــرُ
واهتـــزاز كــأنه قُبَل العشـاق لـم يحمِهـا حـجابٌ وسِـــتر
ولــهـــا نــظرة كأن بقــايـــا مــن وداع على الجـــفون تمُــر

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٥٣٦.

[2] نفسه، مج١، ص٥٦٤.

نَعْسَــةٌ وانتعاشة.. وهذا الشيء — الــذي قيل عنه للناس: سِحــر
وابتــهالٌ كأنــه غربةُ الطير — لــها في سمــائــم البِيدِ سِــرُّ
ولهــا رَعْــشَةٌ كــما انتفضتْ — كــأسٌ بكفّــي فكلُّها لي سُكــر
ولـــها حَــيرة تعــلَّمْتُ منها — كيـــف تَهْوِيمَةُ النبيين تَعــْرُو؟
ولهـــا حيــنَ أقبلت ثم غابت — نـــدمُ الوحْي حين يدنو ويفِــرُّ
انتظِرْنـــي هنا.. وذابتْ كحلم — صـــدَّه عن خُطاه للروح فجــرُ
وأنــــا جــائمٌ أقــلِّب كفي — كـــما قـــلَّب المقاديرَ دهــر[1]

فهو الشاعر وليس الصوفيَّ الذي يستلهم في شعره الجانبَ الصوفي فيأتي على شعره بألفاظٍ خاصة ومعجمٍ خاص، ليس الموضوع الصوفي المتضمَّن في الشعر، بل التأثير الفني على البنية والمعجم والصورة الشعرية.

---

[1] نفسه، مج١، ص٥٧٧.

٣-١-١

التصوف: هو استبطان التجربة الروحية، وموقف من الوجود والعالم، وهو البحثُ المستمِر والمنظَّم عن الحقيقة... لا أقدِّم تعريفًا للتَّصوّف، بل هذه هي ملامحه العامةُ، والشعر لم يكن بعيدًا عن هذا النهج في أي زمن من الأزمان، فالشعر :استبطانٌ لتجربةٍ روحيّةٍ، ومحاولةٌ للكشفِ عن الحقيقة، والتجاوزِ عن الوجود الفعليِّ للأشياء، «إن الشعر لا يصدُر عن جمود وطبيعةٍ ثابتةٍ، إنه تغيُّرٌ مستمرٌّ دائِبٌ ومُعاناة، بل إذا نظرنا إلى أقوال الصوفية؛ كالمراقَبَة والمحبَّة، والخوف، والرَّجاء، والشَّوق، والأُنس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين...إلخ، وجدنا أنها تكاد تكوِّن أحوالَ الشاعر التي يصدر عنها إلهامُه، ثم إن التأمُّل بالوجدان والقلب وسيلةٌ مهمَّةٌ عند الشاعر والصوفي على السواء»[1]، وسنذهب إلى محمود حسن إسماعيل لنرى كيف استلهم التجربةَ الصوفية، وكيف يغوص من خلالها في أعماق النفس، ومن ثَمَّ كشْف مواطِن ضعفها وقوتِها في مواجهة الحياة، سنحاول أن نحدد أبعادَ طاقته الشعريّة... «إن التجربة الحيّة في معظم نتاجه تجربةٌ رومانتيكية، يشوبُها اهتمامٌ دائبٌ باكتناه أسرار المجهول، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية، مما يضفي على بعض قصائده مِسحةً صوفيّةً دقيقةً، وبَدَهِيٌّ أن تجربةً من هذا القبيل ترتد من سطح المادّة إلى قاع الذّاتِ كانت بحاجةٍ إلى إطارٍ صياغيٍّ جديد، والشاعر الذي يعرف كيف يستبطن ذاتَه، ويعرف كيف يجهز على الوجودِ الخارجيِّ للمرئيات بما يشبه الكابوس السِّريالي بنظرةٍ متوتِّرةٍ للعالم، هو شاعرٌ وحشيُّ الطّاقة الشعريّة عنيفُها، مُتَّقِدٌ بحدَّةِ الانفعال. الشاعر الذي يتمتع بأبعاد تجربةٍ كهذه يستقي رموزَه من جنس التجربة التي يعانيها»[2] انظر إليه – مثلًا – في قصيدته: "أنا والنفس والطريق"، وكيف يوجه

[1] د. عبد الحكم العلامي: السابق، ص١٢٦.

[2] د. مصطفى السعدني: السابق، ص٢١، ٢٢.

خطابه للنفس من أجل إصلاحها، ومجاهدتها بحثًا عن الحقيقة، ولقد أدرك أن الظمأ يسقيها، والشقاءَ يُشجيها، والفناءَ يُحييها، لقد أدرك أهميّةَ عنادِها ومكابَدَتِها، يقول الشاعر:

اتّبعيني في دُروبي واحذري أيَّ هـــــــروبِ
فأنا أظمأُ، وأسقيكِ من السِّرِّ الرَّهــــــيبِ
وأنا أشقى، وأشجيكِ بمِزماري الغـــــريبِ
وأنا أسرِي، فأهديكِ إلى الشَّطِّ الرَّحـــــيبِ
وأنا أفنى.. فأُحْييكِ بأنغامي وكُـــــــوبي
فإذا ناداكِ للّيلِ منادٍ.. لا تُجيبـــــــــــي
واسمعي شَدْوي. وكوني من صلاتي عن قريبِ
لتَرى ذاتُكِ في ذاتي شُعاعًا في الغــــــروبِ[1]

وهو في (قَابَ قَوسين) يُمَرِّنُ هذه النَّفْس أن تكون قويةً، أن تهتِكَ كُلَّ لِثَام، تحتَرِقُ في الْلَظَى، تدحرُ كُلَّ ظلام، تُمَزِّقُ كُلَّ قناع، لا تبالي أيَّ هَولٍ من أجل الوصول، هذه الحالة من الصراع مع النفس، والمجاهدة، والمكابدة من أجل استبطان الحقيقة الخالدة، هذه الحالة تَرصدُها قصيدةُ (قاب قوسين) يقول الشاعر:

قـــــاب قوسين من النورِ.. فسِيري
واهتكِـــــي كُـــلَّ لِثامٍ فـــي الضَّميرِ
وانهَبـــي غيبَ المــدى واحترقـــي
فـــي اللظــى الباقي على نارٍ ونـــورِ
مزّقـــي كـــل قنـــاعٍ وانفُــذي
مـــن حـــواشيه إلى الضوءِ الأســيرِ
وادحـــري كـــل ظــــلام راسب

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٥١.

أنشَبَتْهُ فيكِ أغلالُ الدُّهـــــــورِ

لا تُبالي أيَّ هــــولٍ، بعــدمــــا

ذهب العمر بأهــــوالِ العُبــــورِ[1]

لكننا نكتشف في نهاية القصيدة أنها لم تبرح مكانها، وأنها تراوح في منطقة لا تبرحها، هي المنطقة ذاتها التي بدأت منها القصيدة (قاب قوسين) دون الوصول إلى محطة تالية، وكأنه في مدارج السالكين يُكابِدُ مَشقَّةَ الوصول، يقول في نهاية القصيدة:

اجرفي كُلَّ وقوفٍ واسمعي

في انطلاقاتك أنغامَ الهديرِ..

قد وصَلْنا.. لم نكد!! فاقتربي

من ضفاف النور، في قاع الصّدورِ

قاب قوسين.. بلى!!

إنا على قاب قوسٍ، من ضُحى المَرْسَى الأخيرِ[2]

فهو في النهاية لا يصل، يظل يراوح عند منطقة (قاب قوسين) وفي النهاية يجد نفسَه أمام طريقٍ طويلٍ (على قاب قوس من ضُحى المرسى الأخير)، فالشاعر هنا يرتدي أقنعةَ الصوفيّ، يبذل المعاناةَ والمشقّة من أجل الخلاص المنشود الذي يظل يبحث عنه.

وتستمر هذه المعاندةُ مع النفس إلى درجة التوبيخ واللوم، فها هو يوبخها عندما تعود إلى الملذَّاتِ والشَّهوات، عندما ترتد إلى الماضي يذهب في تحقيرها من أجل توبتها وسرعة عودتها من أجل البحث عن الحقيقة، نراه يقدم (عاشقة العنكبوت) ببطاقةٍ يقول فيها:

---

[1] نفسه، مج٢، ص٢٤٧.

[2] نفسه، مج٢، ص٢٤٨، ٢٤٩.

«وراحت في هدير الزحف، تتلفت إلى الماضي، فطمسها غبارُ التخلف.. وشيَّعتها بهذه الترانيم»، انظر إلى حِدَّة تعامُلهِ مع النفس في «شيعتها بهذه الترانيم»، فماذا يقول في ترانيمه:

عانِقي الماضي، كما شئتِ، وذوبي في يديه

واجرعي الظلمةَ من كفَّيْه، وانسابي إليه..

***

واقعُدي في حجْرِهِ أسطورة، تحكي زوالَه

وتَغَنَّي للتوابيت مذلّات، ورقا، وضلاله

***

واعصري ذاتك فيه، واستعيدي سجداتك

واخشعي ما شئت، فالله بعيدٌ عن صلاتك[1]

ويستمر في توبيخها ولومِها فيقول:

لست منّي فأنا لحنٌ على كل ربـــــــاب

كافرُ الأمس، تقيُّ الغد، مقطوعُ الإياب[2]

كما أنه يذهب في المناجاة، ويقف على الأعتاب، وتنشقُّ ذاتُه ذاتين، إنها قمّةُ الاستغراقِ الصوفيّ عندما يقول:

وقفتُ طويلًا على سُـدَّتك

أنادي ربي النّور في سِدْرتك

***

---

[1] نفسه، مج٢، ص٢٥٩.

[2] نفسه، مج٢، ص٢٦٠، ٢٦١.

أنادي، وأجأر في حَـــومــــةٍ
من الصمت.. تُهدَر في حضرتك

***

وأنشقُّ ذاتين: ذاتًا تنـــــوح
وأخرى تسبح من خشيتك[1]

فحالات الاستغراق الصوفيّ تنبثقُ مجتمعةً لدى الصوفيّ من نبعٍ عميقٍ هو الشوق، «وتشتد درجة هذا الشوق حسبَ تقدم رتبة المريد في سلك هذا العالم المليء بالرموز والإشارات، والمحفوف بالمخاطر والمكابدات، فالمريدُ كلّما تقدّم في رتبَتِه اشتدّ شوقُه، والتهبَ وجدُه، فيُحسُّ أن ثَمّةَ نارَ عطش تشتعل في جوفه، عطشٍ إلى الفناء في حضن الألوهية، ومن هنا قيل إن الوجد هو شعلة متأججة من نار العطش تستفيق لها الروحُ بلمعِ نورٍ أزليّ»[2] فهذا الوجد يبدأ بالتحرك عطشًا ثم يزيد لهيبُه، فهو شوقٌ مشفوعٌ بالرَّجاء، شوقٌ إلى الاتّحاد بالله، يقول الشاعر:

أجِرني يارب.. من كل شيء
يصدُّ طريقيَ إلى ومضتك..
من الليل..
..يسحق فيه الظلام
خطايا الضريرات عن نظرتك..
من النور..
.. يفضح سرّ الطريق

(1) نفسه مج٣، ص٢٧٠.
(2) عبد الحكم العلامي: السابق، ص٢٨٩.

إذا جئت أشرب من كَرْمتك..

من الفجر..

.. يفهقُ فيه الضياء

فيُغرِقُ دنياي في هالتك..

من الخطو..

.. يوغل طي الدروب

وينسي اتجاهي إلى ساحتك..

من الشذْو..

.. أعصـــره للجمال

وانسابَ هيمانَ في نشوتك..

من الحب..

تصهرنـــي نـــاره

رمادًا شقيًّا على ضَفّتك..

من القلق السابح المستطير

على زورق ذاب في لُجّتك

من الطهر..

.. يغـرف منّي العبير

عذابًا يضوع لدى جنتك ..»[1]

هذا الشوق المشفوع بالرجاء يزيد من فوران الوجد، فهو وجدٌ غايَتُه الاتحاد بالله» هذا الوجد المشوب بدرجةٍ عاليةٍ من الشوْقِ لتمامِ هذا الاتحاد، يجيء نتيجة لأن الصوفي يمتاز بانفعالٍ فريدٍ في نوعه، هو أقرب إلى ثورةٍ نفسيَّةٍ عميقةٍ منه إلى اضطرابٍ نفسيٍّ عارض»[2]،

---

[1] نفسه: مج٣، ص٢٧١، ٢٧٢.

[2] عبد الحكم العلامي: السابق، ص٢٩١.

وهو يرى الأشياء بعينٍ تُخالف الآخرين؛ لأنه يكون قد هتَك البراقِع، فيرى السرَّ يقول في هَتْكِ البراقع:

وقالت وقد أبصرَتْ راكعًا

يسبح في غير وقت الصلاة:

أهذا تقي؟

فقلت: اسكتي: شقيٌّ من الأمس عادت خُطاه!

يدُبُّ بهـــــا فـــي هـــدير الضيـــــاء

ويَلْعَـــق أوهـــامَ صيــــدٍ يـــــراه

دعيـــــه يسبـــــح كـــــما يشتهـــــي

فـــما عـــــاد شــــيءٌ يُسمَّــى إلــــه

ســــوى الله فــــــي ملكـــــــه..

لا يُـــرى، ولا يَعبـــدُ الناسُ ربًّا سِـــواه!![1]

هنـــا تَتغـــير الـــرؤية، وتُبصر البصــيرة

كلمـــــا أبصــــــرتُ شيئًـــــا

كــــنتَ فيـــــه كُـــــلَّ شــــيءٍ..

.. أُبصِـــرُ الليلَ.. فألقاك به شلَّالَ ضوء!

..أُبصـــرُ الظِّلَّ.. فألقـــاك به أنهارَ فَيْء!

..أُبصِـــرُ الزَّهرَ.. فألقـــاك به موجَ عبير!

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص ٣٨٩.

...أبصـــر الروض.. فألقـــاك به شطَّ غَدير

..وإذا أسمَـــــعُ.. يُشجيني صدى منْكَ مُثير

.. قلقُ الشَّـــــوقِ.. وضجَّاتُ الهوى في رئَتِي

عصفتْ كالرِّيحِ، كالإعصارِ، تَشْوي جانِبي

أتَلاشَى، ثُمّ أحيا.. ثم أغدو كُـــــلَّ شيء[1]

وطريق الوصول لا يكون عند الصوفي بمجرد العبادة الظاهرة، بل بالروح وما تكتنه من عوالم الأسرار، فالعبادة فقط لا يراها الصوفيُّ الطريقَ إلى الله:

كلمة.. قالها مصلٍّ، وصلى، ثم بعد الصلاة عادت غريبــة

زجرتْ في السجودِ، حتى أجنَّت ندم الليل، ثم شبَّت لهيبَه

ثم قال السلامَ! ثم تولّى، يَمْنَةً، يَسْرَةً.. يُغنّي هروبــــه

وإذاها مصلوبةٌ فوق لوحِ عبقريّ التُّقى، يُداري غيوبَــه

فارق اللهَ! ثم ولّى، فولّتْ مثلَه في كهوفِ نجوى عجيبــة

تمضُغ الخيرَ بالحروف وتلقيه على الشَّرِّ لانتشال المثوبـــة

ليتها لم تكن!.. فإن صلاة الجسم من غير رُوحِهِ أُكْذوبَة![2]

وبعـد معانـاة الوصـول، ومكابـدة الوجـد، يمتلـك الـصوفيّ المعرفـةَ فتتحـول حالـة الاضـطراب إلى تـوازن، فمقـام المعرفـة يزيـل التـوترَ ويحـل الاطمئنـان والـسكينة والرضـا والسكون، فبعد التِّيه تحدث المعرفة، والمعرفة عند الصوفي لا تفصِل بين الـذات والموضـوع،

---

(1) نفسه، مج٣، ص٤٨١

(2) نفسه، مج٣، ص٤٨٩.

بل تتحد الذات في الموضوع: (والروح التحم بكل خطاه.. وكان الموجة والمجداف) هكذا انتهى محمود حسن إسماعيل عندما قال:

والنغـــم الحالـــم وتَرٌ مـــذبوحُ الزَّفــرات
مبحـــــوحُ الآهـــــــات
يترنَّـــح بين يـــدين بـــلا راحـــات
وبـــــلا كـــــاســـات
مخــــدوعُ الشهـــــوات
مفجـــــوعُ اللهَـــــوات
ويتحـــــرك في الـــــلا شيءَ.. بلا حَرَكَات
ويدور، يدور.. ولا يدري من أيِّ فضـــــاءات..
.. العقل اقتحم السرَّ، وأوغَلَ فيـــه وطـــاف
والروح التحم بكُلِّ خُطَاه.. وكان الموجةَ والمجداف[1]

هكذا كان الشاعر يهدف إلى الوصول إلى الحقيقة، والامتزاج بها، ثم الاتصال بالله أو بالعوالم الأخرى التي لا يمكن الاتصالُ بها في الأحوال العادية، وليس المقصود – بطبيعة الحال – الشعر الذي يتتبع النظريات الصوفيةَ ويَنظمها على نحو ما تُنظم في المتون، إنما المقصود الشعر الذي يستلهم خاطرةً تتَّصل بهذه الأشياء في انفعالٍ شعريٍّ حارٍّ، يخرج بها عن تقريرية العلم إلى رحابة العاطفة وتدفق الإحساس.

وما سبق لا يدعنا نتعجب من كون محمود حسن إسماعيل صوفيَّ المزاج نشأةً ووراثةً وتأثيرًا، وليس عجيبًا – أيضًا – أن يكون صوفيَّ الكلمة والنَّغمَة، يصدر عن ألمٍ دفينٍ وزُهدٍ،

---

[1] نفسه، مج٣، ص٤٩٩، ٥٠٠.

وُجِد فيه وفُرِضَ عليه وأمْلته على نفسه السَّامية دواعٍ من ماضيه النقي وحاضِرهِ المزْدَحِم بالمتناقِضَات، وآمالِه التي اصطدمت بصخورِ الزَّيف والباطِلِ وخَلَلِ الموازِين.

وشعره ينطق بالعُمقِ، والاستغراقات الصوفية البعيدة الحادَّة، والقدرة العجيبة على تركيب غرائب الصور، وتوليدِ الخيالِ في طرافةٍ لم أجد لها مثيلًا في العربية- في حدود ما قرأتُ- وبسبب هذا التفرد في أفكاره وخيالاته وتهويماته يحتاج شعرُه- حتى يتمكن المتلقِّي من فهمه ومعايشته- إلى أكثرَ مِن قراءة، زيادةً - طبعًا - على ذائقة متمكنة رفيعة.

٣-١-٢

ظاهرةٌ باتتْ مُتَّبعةً كثيرًا لدى شعراء الحداثة، سبقهم إليها محمود حسن إسماعيل، هي ظاهرة الانشطار، فالشاعرُ يشطر ذاتَه نصفين، وهو يتخذ هذا الانشطارَ وسيلةً لخلق ذاتٍ محايدةٍ بعيدةٍ عن ذاتِه، ذاتٍ مراقبةٍ، وهي خُطوةٌ في طريق البحث عن الحقيقة داخلَ النفس البشرية، يقول الشاعر:

يشطر النفس، ويمضي هائمًا في شبحين
واحدٌ يغتال.. والثاني يُحيي باليـــدين[1]

فالنفس عنده لها عالمان، يذهب كُلٌّ منهما في اتجاه، ويمعن في هذا الانشطار فيجعلها تشقُّ الشُّعورَ طريقين:

لهـــا عـــالمان: عُـــواءٌ دفـــين
وآخـــر، أعـــراسُ حـــبٍّ مشـــاع
ومـــن طبعهـــا أن تشـــقّ الشعـــور
طـــريقين.. صمـــتٌ ورؤيا خِـــداع[2]

وهذا الانشطار قائمٌ على الفصل لا التلازم؛ فالذات تنقسم إلى واحدٍ وواحد، كلُّ واحدٍ قائمٌ بذاتِه ضدَّ الآخر، وله تَوجُّهُه الخاص، واحدٌ يذهب في الرغبات وآخرُ يُكابِدُ ويُجاهِد، واحدٌ يَذهبُ في الملذَّات وآخَرُ يُراقِبُ ويَمنع، وكأننا أمامَ نَفْسٍ تُوسْوِسُ وأخرى لوامة فهو يلاحق، وهو الصاحب في الوقت ذاته، يقول الشاعر:

وشَـــطَـــــرتُ ذاتـــــــــي:
واحـــــدًا معهـــــــــم،
والـــواحدُ الثَّانـــي يُـــراقِبُهُـــــم..

(1) نفسه، مج٢، ص٢٦٦.
(2) نفسه، مج٢، ص٢٧٤

هيًّـا.. وسـرتُ بنصف مغـتـرب
وخيـال ضيـف عـابر معهـم
وإلـى هنـاك.. وسـرت..
لا إنسًـا، ولا جِنًّـا، أصاحبهـم
بـل طيـف روحٍ لا يغـادرهـم
سـرنـا سـواء..
أينمـا ذهبـوا
لاحقتهـم، وظللـت صاحبَهـم..
تتلفت الحدقـاتُ مـن حـدقـي
والهمـس مـن شفتـي على فَمِهـم[1]

فالشاعر يشطر نفسه في المقطع السابق إلى ذاتين، إحداهما ترافق الباحثين عن المعرفة، والأخرى تراقبه وهي طيفٌ لا يغادرهم، «وربما كانت هذه الطريقةُ معِينةً على فكّ مغاليقِ الرموز، وكشْفِ الأسرار»[2]

ويظل الشاعر يُعمِّق هذا الانشطارَ بأن يعمِّق بِنيةَ الفصل بين الذاتين فيحاورها بوصفها طرفًا خارجيًّا، منفصلًا عنه، فيهذبها وهو الرقيب عليها، يقول الشاعر:

كم رأيتُ الرِّقَّ يَسقيك من الذُّلّ قَتَامـه
ورأيتُ الذّلَّ، يخفيك عن النور لِثامـه
ورأيتُ الظُّلم، يشويك على الصبر ضرامـه
ورأيتُ القَيد في كفَّيْك شَلّتك كِلامـه
ورأيتُ الفارسَ المسجورَ في البغي حُسامه:
كنت لا شيء على الأرض إذا اهتز لِجامُـه

(1) نفسه، مج٣، ص٣٨٤.
(2) د. مصطفى السعدني: السابق، ص٣٩.

وإذا ســـار فرب زائف الكبر مَقامُـــــــه..

فجـــأ الله خطـاه بضحى عاتٍ صِدامُـــه

وانتهى.. لا شيء.. إلا ما رَوَى عنه ظلامُه

فازحفي.. دربُك حرٌّ، أذهلَ الدُّنيا ابتسامُه[1]

وتزداد حدَّةُ هذا الفصل بين الذاتين عندما تصبح ذاتًا أخرى ليست منه، منفصلةً تمامًا عنه:

لست مني.. فأنا خطوٌ على كـــلِّ دقيقـة

دفعته ثورة الأقـــدار في درب الحقيقـــــة

***

يتلاشى إن تَلَفْتُ، وينقض ريــــاحـــا،

تجرف النظرة من لَيْلي، وتَسقيني الصباحا

***

وتُزيح الأبد المكتوف مـــــن غيب الطريقِ

وتصب النور، والنارَ، انفجارًا فـي رحيقي

لســـت منـــي.. فأنا لحنٌ على كل ربــاب

كافرُ الأمس، تقيُّ الغدِ، مَقْطُوعُ الإياب[2]

وعلى عكس الانشطار القائم على الفصل بين الذاتين، أو بينه وبين النفس (في حالةٍ من اضطراب الوجدان في طريق الوصول) يكون الانشطار بينه وبين الحقيقـة قـائمًا على التّلازم، فهو والحقيقة اثنان لكنهما متلازمان، وهذه الثنائية هـي مرحلـة في طريـق المعرفـة قبـل مرحلـة التوحُّد. فهنا لا يتوحد في الحقيقة ولا تتوحد فيه، وعدم التوحد المرحليّ هنا ينتج في القصيدة

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٥٧.

[2] نفسه، مج٢، ص٢٦٠، ٢٦١.

بنية المثنى، الذي يهني وجود طرفين، لكن ما بينهما من تلازمٍ يوحي بأنه في طريقه للتوحُّد التامّ، يقول الشاعر:

متــــــلازمـــــــــان... متعـــــانقــــــــــان
فــــــــي كــــــــــــل آونــــــــــــةٍ وآن
كـــــــــالظِّلِّ فــــــــي كبـــــــد الغدير يهوِّمـان
وكالشعاعة في تلفت نجمةٍ وحشا هجير يهبطـــــــان
كالوهم.. حين تروغ حيّتُه بأغصانِ الشُّعور.. يُداهمـان
كالحلم يخلق من خريف النّفس أجنحةً تطير.. يرفرفان
كالشكِّ يلمح في السريرة طيفَ هاجسةٍ تزور.. يخافتان
كالصَّمْت في الموت الـمُصفَّدِ في القبورِ يشارفـــــان
كالعطر في العَبَقِ الـمُقَيدِ في الـــــزهــورِ.. يجنحـــان
كرَبَابَةٍ سكنت وعازفُها بنغمته يـــدور.... متداخـلان
كصدى صدى، لصدى تنكَّبَ في العبور... متكامـلان
بصــــــدى الصــــــدى متســـــــاقيـــــان
والكأس خلف الصوت ساقيها زوال فـــي عيـــان
مـــــــــــترائيــــــــان، متـــــخفيــــــــان
متـــــلازمــــــــان، متعـــــانقـــــــــان
أنــــــا والحقيقـــــــــــة كـــــــــــل آن[1]

تختفي في طريق الوصول ظاهرةُ المُثنَّى، عندما تنتهي رحلة المعرفة إلى غايتها، فتحل محلَّ بنية الانشطار بنيةُ التوحد، وهي نهاية طريق المعرفة، يقول الشاعر:

كـــــــلما أبصـــــــرت شيئــــــا
كـــــــنت فيــــــــه كـــتلَّ شـــــيء..
.. أُبْصِرُ الليلَ.. فألقاك به شلالَ ضـــــوء!

---

[1] نفسه، مج٣، ص٢٧٤، ٣٧٥.

أبصر الظلَّ.. فألقاك به أنهـــــارَ فيء!
أبصر الزَّهرَ.. فألقاك به مــــوجَ عبير!
أبصر الرَّوضَ.. فألقاك به شــطَّ غدير!
وإذا أسمع.. يشجيني صدًى منـك مثير!
..قلق الشوق.. وضجَّات الهـوى في رئتي
عصفت كالريح، كالإعصار تشوي جانبي
أتلاشى.. ثم أحيا.. ثم أغـــدو كل شيء
فأنا النظرة تنبت حنينًا مــــن عيونك[1]

وهكذا يمكن إجمالُ رحلة الشاعر الصوفي في تدرج الوصول إلى الحقيقة، بَدْءًا من التأمُّل في الكون، وصولًا للندم والتوبة، ثم الاشتياق والوجد، ثم مكابدة النفس ومجاهدتها فيقوم بفصلها عن ذاته، ثم الالتحام مع الحقيقة في تلازمٍ تامٍّ بين الطرفين، حتى الوصولِ إلى التوحُّدِ التَّام.

[1] نفسه مج٣، ص٢٧٤، ٣٧٥.

وحشية اللغة ورقة التصوير

٣-٢-٠

المتتبع لشعر أبوللو عمومًا يجد أنه تميز بخصَيصةٍ على مستوى اللفظةِ المفردة، هذه الخصيصة تمثلت في انتقاء اللفظة الرشيقة الخفيفة، ذات الوقع السهل على اللسان والأذن، المفردة التي تحوي إمكانياتٍ موسيقيةٍ صافية، هامسة بعيدة عن الصخَب الخطابي، بعيدة عن الجفاف والوعورة التي شكّلت مَلمحًا للشعر الشفاهي القديم، «وقد يكون بعضُ هذه الألفاظ مما لا يعطي معنًى قيِّمًا، أو يزيد الدلالة شيئًا، بقدر ما تكون له قدرةٌ على خَلقِ جوٍّ شِعْريٍّ صافٍ رفيع، يُحلِّق فيه الشاعرُ ومن يتلقّون عنه، فيَرَونَ الأشياءَ مغلّفةً بكثيرٍ من الأثيرية، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوِّه الشعري الصافي، فيخفِّفُ من كثافَتِها، ويمنحها كثيرًا من الشفافية الروحية»[1]، فإذا اقتطعنا أيّة مقطوعة من شعر روّاد أبوللو(علي محمود طه، أو الهمشري، أو إبراهيم ناجي) سنجد رقة المعجم اللُّغَويّ المستخدَم، ولتكن هذه المقطوعة لإبراهيم ناجي:

وقال أيضًا: الوافر

نداؤك يا فؤادُ كفى نداءَ	أما تنفكُّ تَسقيني الشقاء
أنا ظمآنُ لم يلمع سرابٌ	على الصحراء إلا خلتُ ماءَ
وأنت فَراش ليلٍ كلَّ نور	تبعت وكلَّ برق قد أضاءَ
فؤادي قلْ لها لما افترقنا	على شجَن وما نرجو اللقاءَ
حببتكِ ما شدوتُ لديك شعرًا	ولكني اعتصرت لكِ الدماءَ
إذا أنا في هواك أضعت روحي	فلست أضيع فيك دمي هباء
غرامك كان محرابَ المصلّي	كأني قد بلغتُ بك السماء
خلعت الآدميةَ فيه عني	ولكن ما خلعت به الإباء

---

[1] د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص٣٤٣.

فلـــم أركــــع بساحتــه ريـــاء ولا كـــالعبـــد ذلًّا وانحنـــاء

ولكنـــي حبيتـــك حـــبَّ حـــرٍّ يمـــوت متـى أراد وكيف شاء

وحبيبٍ كـــان دنيـــا أملــــي حبـه المحـــرابُ والكعبة بيتُـهْ

من مشى يومًا على الورد لــــه فطريقـــي كان شوكًا ومشيته

مـــن سقـــى يومًـــا بماء ظامئًـــا فأنا من قـــدح العمـــر سقيتـه

خفـــق القلـــبُ لـــه مختلجًـــا خفقـةَ المصباح إذْ ينضبُ زيتُه

فلا يخفى رقة المعجم اللغوي هنا، والجرْسُ الموسيقي الهامس؛ فالدوال المهيمنة هنا: (الفؤاد – النداء – السراب – النور – افترقنا – اعتصرت – هـواك – غرامك – ظمآن – تسقني – سقى)، وعلى الرغم من عدم الاطمئنان إلى فكرة المعجم بعد نزعه من سياقه الشعري، فإنه يبقى مدلِّلًا إلى حدٍّ ما على نوعية اللفظة المستخدمة وخصائصِها، ولم يكن محمود حسن إسماعيل بعيدًا عن هذه الخَصِيصة في كل شعر الطبيعة، فهو حين يصف الريفَ أو النهر أو الليل لا بد وأن ينتقي من المعجم ما يناسب رقةَ الموضوع، يقول في قصيدة "الليل نشوان":

تعـــالَـــي نسمـــعِ الليـــل علـــى الشـــط ينـــادينـــا

وفـــي كفيـــه خمـــرُ الحـــ ـــب تسقيـــه وتسقينـــا

فكـــم دارت بنـــا الأيـــ ـــامُ لـــم تسكـــر لياليـنـــا

وكـــم طافـت بنـا الأحـــ ـــلامُ لـــم تـــرقص أغـــانينا

تعالَـــي فـــالهـــوى حـــيرا نُ يبكـــي فـــي مغانينـــا

أضعنـــا العمـــرَ عُشَّاقًـــا وضِعنـــا فـــي أمـــانينـــا

فهيّـــا يـــا غـــرامَ الـــر وح ننســـى كـــلَّ ماضينـــا

وهيـــا نسكـــب الأشواقَ نـــارًا فـــوق وادينـــا

هنـــا الدنيـــا تنادينـــا هنـــا الحـــبُّ يغنينـــا

تعـــالـــي فـــدمـــوع اللــــ ـــيل ذابت فـــي مـــآقينـــا

وخـلِّ الغـيبَ يجـري كيـ ـفما يهـ ـوَى ويـأتينـا
إذا أسعـ ـدَنـا الحـ ـب فمـا فـي الكـ ـون يُشقينا؟
تعـالـ ـي قبلمـا نغـ ـدو وريـ ـح المـ ـوت تطوينـ ـا[1]

كما أن المعجم الشعري لمحمود حسن إسماعيل معجمٌ له تلك الخواص الموسيقية والجَرْسُ الصوتي الهامس، فنراه في قاب قوسين يؤثِر طائفة من أفعال الأصوات – على النحو الذي أوضحناه في جماليات السمعي لديه – وهو يمتاز بقُدرَته على تطويع تلك الأفعال في السياق الشعري، على الرغم من قلة استعمالها في الشعر عمومًا، فتأتي هذه الأفعال منسجمةً دلاليًّا مع السياق المستخدَم، ولا يمكن أن تشعر أنها دخيلة من أجل النغم الموسيقي. واستطاع الشاعر في الإفادة من إيحاءات هذه الأفعال من مثل: (جَمْجم – زمزم – غمغم – همهم – تهته – هَسْهَس)، «والحقُّ أن تاريخنا الأدبي سيذكر دائمًا لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى لغتنا الشعرية الحديثة حين أمدها بهذا المعجم الشعري (...) والذي بدأ أولَ الأمر خاصًّا على قلم الشاعر، ثم شاع على أقلام كثيرين ممن أعجبوا به»[2] وهناك آليَّةٌ يمكن تتبعُها في دواوين محمود حسن إسماعيل وهي ما يمكن أن نطلقَ عليه الكلمةَ المحورَ، وفيها تُخْتَزَل دلالة النص بأكمله، وتُهيمن دلالةُ الكلمة المحور على بقية الدلالات في النص فترى بقية الدوال الشعرية تجري في سياق دلالتها المركَّزة، فتشيع الكلمة المحور امتداداتٍ من تلك الدلالة يمينًا ويسارًا وفي أبيات النص كُلِّها، فتبدو الدوالُّ الأخرى وكأنها مسحوبةٌ إلى هذه الدلالة المركزية، أو أنها تسبح في موجة الكلمة المحور، ويمكن التمثيلُ لذلك بديوان (قاب قوسين) حيث تتركَّز الدلالة الشعرية في كلمةٍ مركزيّة (الكلمة المحور) هي: النور، ثم تنسحب بقية الدوالِّ الشعرية إلى دلالتها المركزيّة، وفي تصدير الديوان تكون الكلمة

زادُك النورُ

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٦١٤.
[2] د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص ١٧٨.

وفي دَرْبك ينبوع الشعاع[1]

ويمكن الاستمرار مع الديوان، وفي تصديرٍ آخرَ في صفحة تالية يقول محمود حسن إسماعيل:

مــــع هـــديـــر الشـــروق

وهـــو يفـــجّر صحْـــوَ الأعـــماق

مـــع الإنســـان وهـــو يستردُّ ذاتَه..

.. المـــوج يجـــرف الهشيـــمَ..

والريح تعزف الرَّبابَ للسائرين مع النـــور

والشاطـــــئ قـــــريب

والضـــــحـــــى..

.. قـــابَ قـــوســـين[2]

فهنا تكون دلالة النور مركزيةً في السطور الشعرية وتشد إليها بقيةَ الدلالات أو تسحبها إلى الدلالة الأم (النور) وكأن كلمة النور تظلّل بقيةَ الدوالِّ المحيطة (السابقة واللاحقة) بدلالتها، فهديرُ الشروق: هو بداية النور، وصحْوُ الأعماق: هو الوضوح والإبانة، واستردادُ الإنسان ذاتَه: عودةٌ للنور، والموج يجرف الهشيمَ: إزاحة الظلمة، الشاطئ قريب: بداية الوصول إلى النور، والضحى قاب قوسين: اقتراب نور النهار الأكبر، إذنْ.. تهيمن على النص الدلالةُ المركزية للكلمة المحورِ (النور)، ثم تجري في سياقاتها الدلالية الدوالُّ المجاورة. وهكذا يمكن تتبُّعُ هذه الآليَّة في ديوان قاب قوسين وفي غيره من دواوين الشاعر، يقول في قصيدة "قاب قوسين":

قـــاب قـــوسين من النور.. فسيري

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٤١.

[2] نفسه، مج٢، ص٢٤٥.

واهتكـــي كـــلَّ لثامٍ فـــي الضمـير
وانهبـــي غـــيبَ المـــدى واحـترقي
فـــي اللـــظى الباقــي عـلى نارٍ ونور
مـــزّقــي كــــلَّ قنــــاعٍ وانفـــذي
مـــن حــواشيــه إلى الضوء الأســـيرِ
وادْحَـــري كـــلَّ ظـــلام راســب
أنشبتـــه فيـــك أغـــلالُ الدّهـــورِ
لا تبـــالي أيَّ هـــــولٍ بعـدمـــا
ذهـــب العمـــرُ بـــأهوال العبـــورِ[1]

فانظر كيف تنسحب الدلالاتُ هنا إلى الدلالة المركزية/ المحور (النور)، وكيف تظلل دلالةُ النور بقيةَ دلالات القصيدة:

أهتكـــي كـــل لثـــام ← دعـــوة لـدحـر الظـــلام.
انهبـــي غـــيب المـــدى ← الخـــروج مـــن الظـــل.
احـــترقـي فـي اللظـى ← التطهـــر مـــن الظلمـة.
مـــزقـي كـلَّ قنـــاع ← دعـــوة لهتْـــك الحجـــب.
الضـــــوء الأســـير ← النـــور المحتجـــب.
ادحَـــرِي كـل ظـــلام ← دعـــوة للخـروج إلى النور.
لا تبـــالـــي أيَّ هـــول ← المجاهدة للوصول إلى النور.
ذهب العمر بأهوال العبـور ← انقشـــاعُ الظلمـــة.

---

[1] نفسه، مج ٢، ص ٢٤٧.

حتى إنه يمكننا إعادة إخراج النص طباعيًّا على النحو التالي لتمثّل هذه الظلال الدلالية لكلمة النور:

قاب قوسين من النور.. فسيري
واهتكي كل لثام في الضمير
وانهبي غيب المدى واحترقي
في اللظى الباقي على نار ونور
مزقي كل قناع وانفذي
من حواشيه إلى الضوء الأسير
وادحري كل ظلام راسب
أنشبته فيك أغلالُ الدهور
لا تبالي أيَّ هول بعدما
ذهب العمرُ بأهوال العبور

وإذا انتقلنا من مستوى النص إلى مستوى الخطاب الشعري لديوان "قاب قوسين" نرى أن النور في كثير من الصّور يلعب الدورَ الأهمَّ «فالنور زاد، والنور قد أورق، والنور ظمآنُ، والنور يزدحم على باب بلقيس، والضوء ينوح، والضياء مبحوح الصوت، ثم الدرب ينبوع شعاع، والسماء تسكب النور للحائرين، والنفس تسمع أصداءَ النور، والفجر يغسل بالضياء ما لوثّته أيدي العصاة»[1]. فيمكن القولُ إن ديوان "قاب قوسين" تسيطر عليه كلمات النور وما يتصل بها.

[1] د. أحمد هيكل: السابق، ص١٧٩.

هناك أيضا فكرة الاستدعاء، وهي أن تستدعي الكلمةُ مثيلاتِها الدلالية، أو ما يتصل بها دلاليًّا من طرف ما، وقد شاعت عمليةُ الاستدعاء الدلالي في أشعار محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك - مثلا - قولُه:

وَيْكَ يا صخرُ... أنت رملٌ ومـــاءُ

جبلته الرياحُ والأنـــــــــواءُ

كيف هلَّت من طينك الأضـــواءُ؟

كيف صبت بك الغيوب السماءُ؟[1]

فكلمة (صخر) تستدعي (رمل)، ثم تستدعي كلمة رمل كلمةً أخرى مقابلة هي: (ماء)، والماء يستدعي: (الرياح والأنواء والطين والغيوب)، فيتشكل المعجم اللفظي للنص على فكرة الاستدعاء الدلالي.

يقول في "الفستان الأحمر":

إن تكـــن نـــارًا فمـا أشهى   خلـــودي فـــي سعـــــيرك

أو تكـــــــــــن وردًا: فيــا لهفـــةَ روحـي لعبـــيرك

طرفُـــك الهفهـــاف يبـــدي   لوعـــةً خلـــف ستـــــورك

ولهـــت روحـــي فطـــارت   تـــرتـــوي مـــن فيـــض نورك

تتمنـــى لـــــوتهـــــادتْ   مـــوجـــةً فـــوق غديرك[2]

فـ(النار) استدعت (السعير)، و(الورد) استدعى (العبير)، و(الطرف الهفهاف) استدعى (الستور)، و(الروح) استدعت (النور)، و(الموجة) استدعت (الغدير)، وهذا الاستدعاء يزيد من جودة القافية، وسواء كانت آلية الكلمة المحور، أو آلية الاستدعاء

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص١٧.
[2] نفسه، مج١، ص٣٩.

الدلالي، فكلتاهما تتضافران في تحقيق السبْك والحبْك – التي سبق الحديثُ عنهما – على مستوى النسيج اللفظيّ والبِنية الدلالية.

٣- ٢- ١

إذا كان شعرُ الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل يتميزُ برقّة اللفظ وجرْسه الموسيقي، كبقية أشعار أبوللو، فإن الأمر يختلف تمامًا في الشعر الصوفي لديه، الذي يتميز بوحشية اللفظ وعنف اللغة، فيتحول اللفظ الرقيقُ إلى لفظٍ عنيف، له وقْعٌ شديدٌ على أذن المتلقّي وحِسّه، فمثلًا تراه يقول في قصيدة "عبيد الرياح":

رأيتهم في غروبٍ كئيبْ يعز على شمسهم أن تغيبْ
حدتهم بأشلاء ضوء ذبيح يعصفر أشباحهم باللهيبْ
جبابرة عوذوا للهواء وبثوا رقاهم لروح المغيبْ
يلوحون صفًا وئيدَ الحراك كأنهم صلبوا في الكثيب
يسيرون سيرَ الهوان المريب ويمشون مشْيَ الزمان الكئيب
فتحسبهم أوغلوا في الخيال وعينُكَ تأخذهم من قريب
على صدرهم من غضون الكفاح أفاعي حبال تلفُّ الجنوب
تجاذبهم خطوَهم للوراء فهم من عنادٍ بقايا حروب
سواعدهم موثَّقات الزنود ولكنها عدة للهبوب
تشق الفضاءَ بأصفادها فتنشق أجوازه أو تذوب[1]

فجأةً ينقلب المعجمُ اللغوي الرقيق إلى معجمٍ وحشيٍّ عنيف، مفرداته هي: (غروب – كئيب – تغيب – أشلاء – ذبيح – أشباح – جبابرة – صفًّا وئيدًا – صلبوا – الكئيب – الهوان – المريب – الكئيب)، ومن صور هذا العنف استخدامُ الرمز بصورة واضحة؛ فلقد كان كثيفًا في كمه، لطيفًا في كيفه؛ إذ جرد الشاعرُ من ذاته نفسين، إحداهما نورانية، والأخرى

[1] نفسه، مج١، ص٥٤٥.

أمّارة بالسوء (مظلمة)، وبين نفسه النورانية ونفسه المظلمة نلحظ كم كان عنيفًا في حوارهما، فهو يشتد في الأمر الموجَّه إليها، يقول:

وإذا مـــا الندم المسعور أهـــوى كـــالمصير
ضاربًا حـــولك أسدادًا من الوهم الضـــرير
ناهشًـــا خطـــوك مـــن كل اتجاه في المســـير
عازفًا: لـــو كـــان يـــا ليت! على ناي كســـير؛
فهـــو صيـــاح يهـــاتي نفســـه بين القبـــور
فـــي ظـــلام يَئِدُ الشكوى بصدر المستجير..
غلِّفي سمعَك عنه واسمعي أصداءَ نوري[1]

هنا يبدو العنف وتبدو الغِلظة في توجيه النفس إلى الطريق الصحيح، إن محمود حسن إسماعيل من خلال إدراك النفس النورانية لصعوبة الطريق ومشقته، وكثرة عوائقه ووعورته، وما يعترض السالكَ من عقباتٍ توحي بها النفسُ الأمَّارة تطالعنا نغمةُ العنف في الأبيات السابقة التي تتلائم مع طبيعة المضمون الشعري، على عكس المضمون الشعري لشعر الريف والطبيعة والنيل.

وقد بلغت نغمةُ العنف أَوْجَ قوتها وعُنفوانها. وما زال الخطاب الحادّ موجَّهًا من النفس النورانية التي تقوم بدور المرشد إلى النفس الأمارة بالسوء (المظلمة)، حيث يقول:

مَزِّقي عن وجهك اليانعِ أسْمالَ القنـــــاعِ
وارفعي السترَ، بلا خوف على أيِّ متـــاع
زادُك النور، وفي دربك ينبوع الشعـــــاع
فانفذي فالسرُّ - إن سرتِ - على قيـــدِ ذراع

---

[1] نفسه، مج٢، ص٢٥٥.

واصرَعي الموجَ، ولو أقبلت من غـير شراع
واركبي الإعصارَ والإصرارَ في وجه القلاع
إنما الخائف عند الزحف محتومُ الضيـــــاع
فاكشفي ذاتَك وامضي واتْبعيني في صراعي[1]

«جسّدت مجموعة الأفعال التي وردت بصيغة الأمر نغمةَ العُنفِ وعُلوِ نبرته، وبلغ الشاعر قمةً رفيعة في تصوير هذه الاندفاعة الجارفة التي تكتسح كلَّ العقبات التي تعترض طريقَ الوصول إلى الهدف (النور)، مُستغِلًّا كلَّ طاقات لغته الإيحائية العالية، حتى ليكاد القارئ يسمع عصفَ هذه الاندفاعة، ويشعر بشدة عنفوانها»[2]. فالأفعال (مزقي، ارفعي، انفذي، اصرعي، اكشفي، امضي، اتبعيني)، بصيغة الأمر وبدلالة: التمزيق، والرفع، والنفاذ، والصرْع، والركوب، والكشف، والمضي تجسِّد شدةَ الانفعال، وتوحي في الوقت ذاته بالعنف الناتج عن مكابدة نوعٍ من أنواعِ الصّراع، والصّرامة في اجتياز عقباتٍ تقف في سبيل هذه الأفعال.

ولكي يبرر الشاعرُ فنيًّا هذا العنفَ وشدة الانفعال، وينأى به عن أن يكون مجردَ مبالغة تصويرية غيرِ ذات معنى، فإنه يلجأ إلى تحقيق نوعٍ من التعادل التصويري، عن طريق إبراز ضخامة العقبات التي تعترض طريقَ النفس إلى النور، وتقطع السُّبُلَ التي توصل إلى الله، فجعل أمام كل اندفاعة عقبةً كئودًا تعترض سبيلَها: أمام مزقي، (أسمال القناع)، هذه الأسمال التي تنتج دلالة الاحتجاب والخفاء؛ لذا يجب رفعها بكل قوة ممكنة حتى ينجلي النورُ، وهو ما نجحت في التعبير عنه دلالةُ التمزيق، ومما يَزيد من هذا التمزيق وعنفوانه أن أسمال القناع هذه باليةٌ متهتكة. وأمام ارفعي، (الستر)، والستر أيضًا يُنتج دلالة الاحتجاب والخفاء، وهذا الاحتجاب – في حد ذاته – ظلمة؛ لأنه يحجب الرؤية كما يحجب النور؛ لذا يجب رفعه

[1] نفسه، مج٢، ص٢٥٢.
[2] نعيم محمد عبد الغني: السابق.

ليتمكن من رؤية النور. وأمام اصرعي، (الموج) الذي ينتج دلالة التلاطم والتيه والتخبّط، من ثَمَّ يتحول الموج إلى رمز لكل ما يعوق هذه النفسَ عن الانطلاق إلى النور من شهوات وذنوب ومعاصٍ وغير ذلك. وأمام اركبي، (الإعصار) الذي يعني الحركةَ العنيفة الدائمة، وهو هنا رمزٌ للمعاناة وصعوبة الطريق ومشقة الرحلة المعبَّر عنها بالقلاع، وركوب الإعصار يعني الإصرارَ على المضِيّ قُدُمًا في الطريق، وعدم الاستسلام للعقبات التي تعترض السالكَ مهما كانت صعبة وشاقة.

إذن.. كل هذه العقبات مجتمعةً قد نجحت في خلق معادل تصويري بـرَّرَ نغمة العنف السارية في هذا المقطع وفي كل مقاطع القصيدة. وبخاصة إذا كان الخوف يَعني الضياع؛ لأن الخائف عند الزحف محتومُ الضياع، وكذلك (السرّ - إن سرت - على قيد ذراع)، لأنها بكشف السرّ سوف تقترب من منطقة النور، وفي النور جلاءُ كثير من الحقائق.

ويزداد عنف اللغو ووحشيتها، عندما يوبخ النفسَ الأمارةَ بالسوء، يقول:

وقـــالـــت: أجِـــزْني!

فقلـــت: اخسئـــي..

فمَـــن غـــيرَ ربِّ السماء المجير!

تعاميتِ.. حتـــى ركبتِ الظلام

على هوْدَج من ضبـاب الغرور..

جناحـــاه مـــن شهوات الحياة

ومـــن بأسهـــا فـي لقاء المصير..

هـــوى بـــك فـي قاع ليل بَهيم

تـــدورين فيه بخطـــو الضرير[1]

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٣٤٧.

فهنا يشتد العنف، وتزداد وحشية اللغة، إلى درجة ألفاظ التوبيخ التي تَشيع أو تتناثر على مساحة النص من مثل: (اخسئي – تعاميتِ – ركبت الظلام – هوى بك – تدورين فيه بخطو الضرير) وهذا كله يوضح كم كان عنيفًا في مجاهدة نفسه ومكابدتها، ويصل توبيخُ النفس إلى ذروته عندما يضعها أمامَ حقيقتها الأزلية أنها للموت، انظر حدةَ الألفاظ وقسوتها وهو يقول:

أنت للموت نشيد، لم توقعه جنازة

أنت للدرب سراب، لم ترقرقه مفازة

***

جل من أبقاك.. أمسا، وترابا ، وصدأ

وصدى مختنقَ الخيبةِ، يحكيه نبـــــأ

***

لست مني.. فأنا خطو على كل دقيقة

دفعته ثورةُ الأقدار في درب الحقيقة[1]

ووحشية اللفظ هنا تجعل (مندور) يطلق حكمه النقدي بأن محمود حسن إسماعيل شاعر خطابي، ويقول: «الأستاذ محمود حسن إسماعيل يذكرني دائمًا بالمتنبي، ففي شعره رنينٌ قوي تجده في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه بل في بعض صوره الشعرية»[2]، ويصل مندور إلى وحشية اللفظ وحِدَّته عند محمود حسن إسماعيل، يقول مندور تعليقًا على قصيدة "حصاد القمر": «انظر – مثلًا – إلى قوله يخاطب القمر: «قلب كقلبك مجروح» وقوله لنفس المخاطب: «إن العذاب الذي أضناك في كبدي» ثم حدثني عما تستطيع أن ترى من جروح في قلب القمر الهادئ البارد الحالم الحزين حزنًا رقيقًا لا يعرف الدماء. ثم ما هذا الضنى الآخذُ

---

(1) نفسه، مج٢، ص٢٦٠

(2) محمد مندور: في الميزان الجديد ، ص١٠٦.

بكبد الشاعر وكيف يوحي به القمر؟»[1] ومندور هنا يظل في سياق إنكاره السابق على الشاعر بمزجه بين المتناقضات، لكنه هنا يضع يديه على حِدَّة اللفظ وشدته عند محمود حسن إسماعيل، وعلى الرغم من وحشية اللفظ في جزء كبير من شعر محمود حسن إسماعيل فإنه لا ينفصل عن المعجم الشعري لأبوللو الذي أكثر من استعمال الألفاظ المتصلة بالجو الروحي وأسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية، فهم «يُكثِرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم. فهم يُكثِرون من ذكر ألفاظٍ كالشَّفَقِ والأُفق، والشروق والغروب، والفجر والصباح، والشعاع والضياء، وكالبحر والعُباب والموج والغدير، والجدول والبحيرة والشط والضَّفة، وكالروض والدوْح، والواحة والحقل، والموج والغاب، والربوة والصخرة، وكالضباب والظلام، والغيم والبرق، والرياح والعواصف، والنسيم والندى، والعطر والشَّذى، وكالزهر والورد، والعصفور والبلبل، وكالسَّفينِ والزورق، والشعاع والملاح، وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة.»[2] وها هو محمود حسن إسماعيل يقول في بيانه النقدي الذي يختتم به ديوانَ "أغاني الكوخ" يقول: «والطبيعة في كل زمانٍ ومكانٍ تأسِر مشاعرَ الإنسان، وتملك عواطِفَه فيندمج فيها بآلامه وآماله، وكل إنسان في الحياة شاعرٌ بالجاذبية الخفية بينه وبينها إلى حد ما، غيرَ أن هذا الإحساس بالرابطة القوية بين النفس البشرية وبين الطبيعة يتفاوت عند الناس حسب استعدادهم وقوة إدراكهم الفطرية؛ فإحساس الرجل العادي الذي لم يوهَب شعورًا كاملًا يستطيع أن يترجم بواسطته عن خفايا التجاوب بينه وبين ما يشاهد من صورها المتباينة، يختلف كلَّ الاختلاف بل ينقص نقصًا كبيرًا يصل به إلى حدِّ التّلاشي بالنسبة إلى إحساس الشاعر الذي وُهِب قوةً عُليا تُمكِّنه من تصوير شعوره إزاءَ الطبيعة، والترجمة عما يخالج نفسَه من أثر الاندماج فيها»[3]، وإلى جانب ألفاظ الطبيعة امتلأ

[1] نفسه، ص١١٠.
[2] د. أحمد هيكل: تطور الأدب، ص٣٤١.
[3] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص١٣٥، ١٣٦.

شعر محمود حسن إسماعيل بالألفاظ الـمُتّصِلة بالحياة الدينية والجانب الإسلامي وهذا نابعٌ من الجانب الإسلامي الكثيف الذي يغطي شعر محمود حسن إسماعيل، وفي قليل من الأوقات كان يستحضر ألفاظَ الميثولوجيا اليونانية والتاريخ الفرعَوني.

هذه هي في عُجالة ملامح المعجم الشعري عند محمود حسن إسماعيل. فما هي ملامح الصورة عنده؟

٣-٢-٢

كعادة الشعراء في تحويل المعنوي إلى محسوس.. تتسم الصورةُ في شعر محمود حسن إسماعيل بالتجسيد أو ما يسمى بأنسنة الأشياء، أو أنسنة الطبيعة، ولكن هذه الأنسنة لا تتم بشكلها البسيط، أي عن طريق ما يشبه التصويرَ الفوتغرافي، لكن ذلك يتم بصورة شعرية مخصوصة تبتعد بها عن عالم الواقع، أو عالم الماثل الخارجي، «الطبيعة في الواقع مادة غُفل ومحاولةُ تصويرها كما تفعل آلةُ التصوير ليس من عمل شاعرنا؛ لأنه لا يميل إلى مجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية، أو التعبير عن الحقائق الموضوعية، وبناءً على ذلك، فإن أشياء الواقع – في حقيقة الأمر – ليست إلا بدايةً، أو نقطةَ انطلاق لاكتشاف الظواهر، والعلاقات التي تربط بعضَها ببعض، إن شاعرنا يحاول إبداعَ قيم إنسانية يخلق بمقتضاها عالمًا غريبًا عن الواقع دون أن يكترث في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجي»[1]

يقول الشاعر:

ووجْنــــة الشمس حــين تبــدو
بشاطـــئ الأفـــق فـــي احـــتراق
كـــأنهـــا كـــاعـــب تعـــاني
مــــرارةَ العشـــق فـــي الفـــراق
ويسبـــح الحقـــلُ فـــي أثـــير
مُـــذهـــب الـــوشْـي والنطـــاق
أزاهـــرُ القطـــن فيـــه لاحـت
صفـــراءَ عـــذريَّـــةَ العنـــاق
تَصيـــح للجـــدول المغنـــي

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص٧١.

بمـــدمـــع فـــي الثـــرى مــــراق

وتسمـــــع النــــوح مــــن أســــير

مقيـــــدٍ هــــام بــــالسواقــــــي[1]

ففي هذه الأبيات يُجسِّد الشاعرُ مظاهرَ الطبيعة في مجموعةٍ من الصُّور الجُزئيّة المتجاورة، التي تشكل في مجموعها شعريةَ المشهد التي هي خصيصة أخرى مهمة من خصائص التصوير عند محمود حسن إسماعيل. خاصية التجسيم شاعت في شعر أبوللو عمومًا «من خصائص هذا الاتجاه في الأسلوب وطريقة الأداء: التجسيم، أيْ تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، ثم بثّ الحياة فيها أحيانًا وجعلها كائنات حيةً تنبض وتتحرك»[2] والصور التي يجسد فيها محمود حسن إسماعيل المعانيَ كثيرةٌ، يقول د. أحمد هيكل معددًا مظاهرَ التصوير الفني عند محمود حسن إسماعيل: «تجسيد المعاني ثم منحها صفاتِ الأحياء في كثير من الأحيان، فكثيرًا ما نرى في هذا الديوان "قاب قوسين" الرِّقَّ المصلوب، الندم المسعور، والتوبة الموعودة، والقلق المسهد، وكثيرًا ما يطالعنا القدرُ يشهق، والغيب يعول، والأمس يُقْعِي، والزمان يَحْدَوْدِب، هذا إلى تلفُّع الشاعر بسره، وتناثر شظايا ندمه، وما إلى ذلك من تجسيداتٍ للمعاني، تصل في أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها، ومعاملتها ككائنات حية»[3] وبالإضافة إلى التجسيد تكون الأنسَنة من خصائص التصوير في هذه الفترة، فمثلا يقول ناجي:

مـــوطنُ الحســـن ثوى فيه السأم   وســـرت أنفاسُـــه فـــي جـــوِّهِ

وأنـــاخ الليـــلُ فيـــه وجَثَـــم   وجـــرَت أشباحُـــه فـــي بَهْـــوِهِ

---

(1) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٧٨.

(2) د. أحمد هيكل: تطور الأدب، ص٣٤١.

(3) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص١٧٥

والبِلَى أبصرتُهُ رأيَ العيان ... ويداه تنسجان العنكبوت
صِحْتُ: يا ويحكَ تبدو في مكان ... كل شيء فيه حيٌّ لا يموت
كل شيء من سرور وحَزَن ... والليالي من بهيج وشجي
وأنا أسمعُ أقدامَ الزمن ... وخُطى الوَحْدة فوق الدرج[1]

فيخلع محمود حسن إسماعيل «الصفاتِ الإنسانيةَ على الأشياء ثم معاملتها كبَشَر، فكثيرًا ما يحدِّثنا الشاعر في «قاب قوسين» عن الضوء الأسير، والعطر النعسان، والشعاع المؤمن، والشذى النائم، كما يحدثنا عن بقايا الليل في جفن العبير، وعن النار التي شيبتها أوهامُ العصور، ثم يصف لنا (ركعة صاغرة الوجه مَهينة) (كلمة ساجدةُ الحرف ذليلة) إلى آخر هذه الأشياء التي يُحيلها الشاعرُ إلى أناسيّ، ويحركها في شعره كبشر»[2] وتتميز هذه الصور وغيرُها في «قاب قوسين» برقَّة التصوير وهو الديوان ذاتُه الذي اتسم بوحشية اللفظ، فانظر للكلمة الساجدة، والركعة الصاغرة، وبقايا الليل في جفن العبير، فعلى الرغم من وحشية اللفظ، فإن صورَه تبقى رقيقةً.

وعلى العكس من التجسيد تميزت الصورةُ الشعرية في بعض الأحيان عند محمود حسن إسماعيل بالتجريد، وهو تحويلُ المحسوسات من مجالها المادي الذي هو طبيعتُها إلى مجالٍ معنويٍّ هو من خلْق الشاعر، ومن نماذج ذلك قولُه:

كأنها والدجْنُ يلهو بها ... أمنيةٌ في يأسها فانية

فهو يصف الشمعةَ التي تحترق - وهي جسمٌ محسوس - بأمنيةٍ يائسةٍ فانية، فأحيانًا ما كان محمود حسن إسماعيل يجرد المحسوسات، ويحوِّلها إلى معانٍ، «فنحن نرى الشاعر في

---

[1] موسوعة الشعر العربي: النسخة الإلكترونية، ٢٠٠٩.
[2] نفسه، الصفحة نفسها.

بعض الأحيان يعامل الشيءَ المجسَّم كأنه معنًى مجرَّد، ويُقدّم المحسوس بعيدًا عن الحسّ، بعد أن يُحيله إلى مُدْرَك عقلي فحسبُ، ومن ذلك - على سبيل المثال - ما نراه في ديوان "قاب قوسين" من النهر خُلد، والموج ذكرى، والأغصان أحلام»[1] ولا يخفى في كل ذلك رقةُ التصوير التي هي خَصيصةٌ ملازمة لكل الصور الشعرية عند محمود حسن إسماعيل في مقابل وحشية اللفظ.

الخَصيصة المهمة - أيضًا - في التصوير الفني عند محمود حسن إسماعيل هي تَراسل الحواس، فهو يصف المشموماتَ بصفاتِ المسموعات، والمسموعاتَ بصفات المرئيات، «وهذا النقل وسيلةٌ لإبراز الأثر النفسي والإحساس الدقيق. بهذا المفهوم يُعَد محمود حسن إسماعيل بارِعًا في خلقه لغةً تبدو للذين يتشبثون بظاهرِ العَلاقات المباشرة وشَكْلِها، خلطًا وهذيانًا، لكنه في واقع الأمر ليس إلا مُعبِّرًا حقيقيًّا عن العلاقات الخفية بين الأشياء وحقيقة ما بينها من روابط»[2] وهو في ذلك يكْتنِه عمْقَ الأشياء فيبدو شعرُه إخفاءً للمرئي، وإظهارًا لِلّا مرئي، فوصَف الشاعرُ «بعضَ المحسوسات بصفات محسوسات أخرى، ومن هنا نرى الشاعر (...) قد جعل الموسيقى ترشف، والضباب يجرع، والظلام يرسب، كما أحس النغم ناعمَ الملمس، ورأى الصلاة بيضاءَ اللون، وشم الضياءَ معطَّرَ الأَريج، وما إلى ذلك مما تراسلت فيه حواسُّ الشاعر»[3] ومن ذلك يقول الشاعر:

إن دعـــاك العطرُ، فـــامضي.. واتركيه لشذاه
كـــم سكـــرنا من أماسيه، وأشجانا ضُحـــاه!
وزرعنـــا فيـــه أحلامًـــا، طواها مَن طـــواه

---

(1) نفسه، الصفحة نفسها.
(2) د. مصطفى السعدني: السابق، ص٩٥
(3) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص١٧٥، ١٧٦.

وشجـــونا وكنـــا نغمًـــا يشجـي ربـــاه

ســـاحرًا، يُخجـل لحنَ الطير في الروض صَداه

وسهـــرنا مـــرةً فـــي الفجر، لم نشرب طِلاه

فتـــوارى عـــن ليالينـــا وخـــانتْنـــا رُؤاهُ

فـــاشربي مـــن عِطرِنـــا الآتي، ولو طال لِقاه

واتبعينـــي.. دربُنـا بالطِّيب لا يفنى مَـــداه[1]

فـ(العطر) في هذه الأبيات يخرج عن حاسة الشم إلى عدة حواس هي التذوق فيُسكر، واشربي من عطرنا، ويُسمع فيشجي، ويُرى: فتوارى عن ليالينا وخانتنا رؤاه.. وهكذا.

ويمكن أن نعدد بعضَ الخصائص الأخرى للصورة عند محمود حسن إسماعيل، بالإضافة إلى ما سبق يمكن إبرازُ خَصيصة العنصر القصصي، أو اعتمادِ الصورة على الحوار، «فالعنصر القصصي في التعبير يُجنِّب الشاعرَ المباشرةَ والغموض، ويجعله أقدرَ على الإيحاء فتكتسب به العواطفُ الذاتيةُ مظهرَ الموضوعية، محتفظةً فيه الصور الجزئيةُ بذاتيتها وتماسكِها مكتسبةً وحدة بنائها من هذا الإطار القصصي في شكله وطبيعته»[2]، ومن ذلك يقول الشاعر في قصيدة "فاتتني مع النهر":

مـــرَّتْ علـى النهـــر.. فقالـتْ لـه

ومـــوجة في خشعـــة الساجـــد

يـــا نهـــرُ قـــاسِمْني الهـــوى مـــرةً

وهـــاتِ أخبـــارَك عـــن عـــابـــدي

نجـــيِّ أحلامي.. وشـادي الهـــوى

بمعجـــزات النغـــم الخالـــد

---

[1] محمود حسن إسماعيل:السابق، ص ٢٥٢، ٢٥٣.

[2] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١١٧، ١١٨.

طال عليَّ الشجو من بعده
والصمت من قيثارِه الزاهد
أضاقتِ الدنيا بتغريده
فطار عن موطنه الجاحدِ
أم راح يلقيه، فيمضي كما
مرَّ الصدى بالكفن الهامد؟
يا نهرُ أسمعني حديثَ الهوى وهاتِ عن بلبلي الشارد

***

فغمم النهرُ.. وقامت لها
أمواجُه تُلقي صلاةَ الحنينْ
والشمسُ فوق الشط غريبة
صفراء كالشك بوجه اليقين

وقال: يا عذراءُ، عندي له
أسمارُ دمع، ومغاني أنين
كم مر بي تحمل أقدامُه
شجونَ أزمان، ويلوي سنين
أنغامه مرتعِشات الصدى
والناي مفجوعُ التغنِّي حزين
لم تترك الدنيا له فرحةً

ينقلُهـــا مـــوجـــي للعاشقـــــينْ
كــــأنـــــما ذوب أيـــــامـــــه
وعَـــبَّ منهـــا سكـــراتِ الجنــــون

***

ســـألتـــه: يـــا ابن الأســـى رحمـــةً
فـــالنَّـــوح لا يُـــطرب سمعَ الصبـــاح
فجـــرُك رفـــرافُ السنـــا، والمنـــى
فـــوقـــك طـــير عبقـــري الجَنـــاح
فقـــال: يـــومًـــا ستـــلاقـــي هنـــا
عـــذراءَ مـــن حـــور السماء المِـــلاح
تبحـــث عنـــي، فـــأجِبْها: مضـــى
صبُّـــكِ فـــي الليـــل غـــريبَ النـــواح
أنتِ التـــي أسلمـــتِهِ زورقًـــا
فـــي لجَّـــة الـــدنيا لهُـــوج الريـــاح
فمـــر كـــالنسيان بـــي وانطـــوى
صباحُـــه عنـــي شقيًّـــا، وراح..
فـــاتِنَتِي!! سِـــرُّ الهـــوى ســـابحٌ
فـــي نـــور عينيـــك.. فـــلا تســـألي!
فـــي زهـــرة المـــرج شـــذًى نائـــمٌ
أخشـــى عليـــه يقظـــةَ المِنجـــل[1]

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٣٧٥ ـ ٣٧٨.

واضطُررت هنا إلى التمثيل بالنص كاملًا، على الرغم من طوله، لإبراز نص الحوار غيرَ مقتطَع بين الفاتنة والنهر، وهو يتوازى في الوقت نفسه مع حوار ذاتي بين الشاعر ونفسه، وما الاستعانةُ بالقص الخارجي هنا إلا تصويرٌ للتجربة الخاصة الداخلية، وذلك من أجل إبراز الألم والغربة في عالم مرير عانى منه الشاعر كثيرًا.

«وكثيرًا ما يستعين بهذا النمطِ من التعبير لإبراز مضمون الحوار الدائم بينه وبين نفسه من ناحية، وبين نفسه المظلمة ونفسه المتعلقة بالنور من ناحية أخرى»[1] وطبيعة القصّ الحواري هي – في حدّ ذاتها – ملائمةٌ للصراع الكامن في نفس الشاعر، فقد عالج الحوارُ «قضايا النفس الإنسانية في صراعها بين الأرض والسماء، وترددِها بين الطين والنور، وتطلعِها إلى الحق، والتصاقِها بالإثم، واعتزازِها بالحرية والاختيار، وتعللِها بالقيود والجبر»[2]

أخيرًا تتسم الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل بأنها صورة مَشهَدية، فتبدو القصائدُ وكأنها لوحات فنية ترسم حدودُها صورةً كلية، تتفكك إلى مجموعة من الصور المركَّبة، كما تتفكك كل صورة مركبة إلى مجموعة من الصور الجزئية المتآزِرَة المتجاورة، وسبق أن أشرنا أنه على الرغم من التنافر الظاهري الذي يبدو للقارئ أو المتلقي لأول وهْلة، فإن التماسك والانسجام يحكم الصورةَ المشهدية في عمومها؛ لذا فإن على المتلقي أن يعيد قراءة القصيدة من أجل الكشف عن الخيوط التي تنسُج تلك الصورةَ المشهدية، فالشاعر يعتمد إلى حد كبير «على الصورة المركبة، التي تستطرد في بعض الأحيان ويغلِّفها التهويلُ، ورغم أن التركيب والاستطراد والتهويم، مما يسبب غموضَ الصور في بعض شعر محمود حسن إسماعيل، فمن الحق أن يقال: إن هذه الخصائص كثيرًا ما تمنح الصورةَ في شعره حيوية وحركةً ثم تُمِدُّها بفطرية كفطرية الغابة المَهيبة، أو غزارةٍ كغزارة النبع الجيَّاش، أو غموضٍ لذيذ كغموض المعْبَد المقدس، ومن الحق – أيضًا – أن يقال: إن كثيرًا من الصور في شعر

---

(1) د. مصطفى السعدني: السابق، ص١١٨.
(2) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص١٨٠.

محمود حسن إسماعيل تأتي متآزِرةً محقِّقةً وظيفتَها في البناء الشعري»[1] وهكذا أقر مندور بانسجام الصور وتماسكِها في النهاية وأنها محقِّقة لوظيفتها عندما نظر إلى الصورة المركبة المشهدية عند محمود حسن إسماعيل.

هذه هي خصائصُ المعجم الشعري، والصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، تخلق في بعض صورها الإشكاليةَ نفسَها، وهي التجانس في اللَّا تجانُس، فقد يبدو التباعدُ بين وحشية اللفظ ورقة التصوير لأول وهْلة عند القراءة الأولى لشعره، أو تلك القراءة التي تقف عند الجزئيات ولا تتعداها إلى الصورة الكلية للنص، أما تلك التي تَعْبُرُ الجزئيات إلى الكليات سوف تلمس الطابعَ العام الذي يحكم المعجمَ الشعري والتصويرَ الفني عند الشاعر، ومِن ثَمَّ تلمس الانسجام أو الحبك الذي يحكم النص، منطلقةً في مسيرتها القرائية إلى الخطاب الشعري وخصائصِه عند محمود حسن إسماعيل.

---

[٣] نفسه، ص١٧٦.

الباب الرابع

رموز في شعر محمود حسن إسماعيل

٤ – ١ – ٠

القراءة: هي إعادة إنتاج النص، أو هي عملية تفاعُل مستمر بين القارئ والنص، وبقدر تأكيدِها على أهمية الرسالة/ النصّ، تؤكد على أهمية المرسَل إليه/ القارئ، فالقراءة هي اللحظة التي يتوحَّد فيها القارئ مع الكاتب، فهي عملية تأويلية تنهض على الوجود المشترك لهما، فالقراءة ليست فهمًا لمعنى معطًى ومحدَّدٍ سلفًا، «فهناك بين المتلقِّي والنص الأدبي شيء مشترك هو تجربة الحياة، هذه التجربة ذاتيةٌ عند المتلقي، لكنها تحدد له الشروطَ المعرفية التي لا يستطيع تجاوزَها»[1] فالقراءة تقوم على حوار بين طرفين هما النص والقارئ،

الطرف الأول/ النص ينفتح فيه العالم عبْرَ اللغة، والطرف الثاني/ القارئ له وجودُه المستقِلُّ والمحمَّل بكثير من المعرفة الخلفية التي يستدعي منها ما يشاء وقتَ القراءة، أو بالأحرى يستدعي منها النصُّ المقروء ما يتماسُّ معه من نقاط، فإذا انتقلنا إلى خطاب محمود حسن إسماعيل الشعري فهو خطاب مؤجَّلُ الدلالة في كثير من نصوصه، ولستُ محتاجًا في ذلك إلى استعارة شهادة ابنتِه: سلوان محمود، التي تقول: «هو شعر منساب قرأته كثيرًا لنفسي وللناس وللميكروفون، وأعدْتُ قراءتَه مراتٍ ومرات، وفي كل مرة أكتشف طرقًا جديدة، ودروبًا شعرية تشدني وتجعلني أواصل القراءةَ بلا ملل بل برغبة عارمة في الاكتشاف»[2] لستُ محتاجًا لهذه الشهادة في غير التدليل على أنَّ الأمرَ ينسحب – أيضًا – على قراءات ذاتِ ذائقة شخصية، أو قراءات غيرِ متخصصة، فشعر محمود حسن إسماعيل تشده مساحاتُ

---

[1] نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب،ط٣، عام١٩٩٤، ص٢٧.

[2] سلوان محمود، وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره المجهولة، ص١٣

التوتر الناتجِ عن مزاوجته بين المتباعدات الدلالية، ما ينتج عنه مفهوم المعنى المؤجَّل، أو هو قائم على بِنية الاختلاف التي شملها برنامجُ التفكيك عند (دريدا)، هذا الاختلاف بين الدوالّ الشعرية – عند محمود حسن إسماعيل – نظرًا لتباعدها الدلالي تنتج حالة من الغموض، الذي يساعد على تأجيل المعنى، مثلُ هذا العمل الذي «يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة، والاستتارِ والغموض من جهة أخرى تكون مهمة الفهم له هي السعي لكشف الغامض من خلال الواضح، فهم ما لم يقلْه النص من خلال ما يقوله بالفعل»[1] فالقراءة هنا ليست فهمًا لمعنى محدد يقوله النصُّ الشعري، بل هي منظومة تحتوي على مجموعة أنشطة إبداعية وفكرية يكون النصُّ الشعري فيها مثيرًا يحرك خزينةَ المعرفة الخلفية في الذهن. «فالقراءة – في التقليد الأدبي المعاصر –: مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تثمرها النصوصُ الأدبية التي تمارَس عليها قراءةٌ ما»[2] والحقيقة أن ما أُنجِز من قراءات على نص محمود حسن إسماعيل الشعري، لا يتجاوز ذلك التصويرَ الذي رسمته ابنته: سُلوان حين قالت: «ما كُتِب عنه: بعضها دراسات جافة لا حِسَّ فيها ولا تعاطفَ مع حسه المستكشف، إنما هي تمسُّكٌ بالمشْرَط الذي يمسكه الجراح حين ينحني على جسد يريد أن يعرف سره يتعقب شرايينه وعروقَه ولا يبالي ما أحدث في الجسد من جراح وموات»[3]؛ وذلك لأن النص الشعري لمحمود حسن إسماعيل لا يقدِّم مضمونَه الشعري إلى القارئ بشكل مباشر، وإنما يعتمد الإيحاءَ طريقًا لتوصيل المشاعر والأفكار والحس الفني، فهو نص لا يحدِّد المعنى، ولو كان الشاعرُ يريد التصريحَ بمعنًى ما لَقَالَه، وما كان بحاجة

[1] نصر حامد أبوزيد: السابق، ص٣٦.
[2] عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، منشور بمجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٤، ج١٥، مارس ١٩٩٥، ص١٩٦٥.
[3] سلوان محمود: السابق، ص١٣.

لقول الشعر، تبقى شعريةُ النص في بنيته وطريقةِ تشكُّله الفنية، وتبقى أدبيةُ النص في لغته التي لا تُحاكَم بقانون العقل أو الحياة الواقعية، «ولا يعتمد الإيحاءُ على قدرة الشاعر وحدَه في الموائمة بين أدواته التعبيرية وحالتِه النفسية – فحسبُ، بل تشترك فعالية القارئ، ودرجةُ استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية، وتختلف الاستجابة للانفعالات، باختلاف القراء في طبيعتهم، وظروفِهم النفسية والبَيولوجية. وقد يتحول الشاعر نفسُه إلى قارئ جديد لعمله. فيتعدد عطاءُ القصيدة طبقًا لتعدد مستويات القراءة»[1] إذن شعر محمود حسن إسماعيل لا يَهَب نفسَه بسرعة إلى القارئ المستهلك للنص، كما أنه لا يهب نفسَه لأي قارئ متعجل، هو بحاجة إلى صبر ومعاناة وإنجازِ أكثرَ من قراءة، ويبقى – مع ذلك كلِّه – المعنى مؤجلًا، وهو ليس بالنص العَصِيِّ الذي يَستغلق على الفهم ويكتنفه الغموضُ الذي يصعب فكُّ طلاسمه، بل هو النص الذي ينفتح دلاليًا على كل قراءة، وتستنطقه كلُّ قراءة بما هو جديد، وهذا ما يَحفظ له حداثتَه وأدبيته، فمع شعر محمود حسن إسماعيل لا وجودَ للقارئ الذي يستهلك النصَّ، ويكون الفتحُ للقارئ الذي يعيد إنتاجَ النص، فلا يخرج القارئ الأولُ بأكثرَ من المعنى السَّطحي المباشر للقصيدة، وهو أهونُ وأضعف جوانب القصيدة، فيما قد يستطيع قارئ آخرُ أن يلتقط بعضَ الإيحاءات الأكثر عمقًا، على حين يستطيع قارئ ثالثٌ يقوم بتفكيك النص وإعادةِ إنتاجه، أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة في القصيدة، ويخرجَ من التأليف بين الإيحاءات والدلالات التي لا تكُفُّ عن النمو بدلالةٍ لا يقف عليها غيرُه. فبماذا يخرج القارئ الأولُ إذا ما سمع أغنيةً للصحارَى؟

يقول الشاعر:

---

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١١٠

يـــــا صحـــــارَى..
أصبــح الليــل نهــارا.
والحصـى أصبح عِطْـرا،
وزهـــورًا، وثـــــمارا

***

ظلت الأرضُ تنادي من قديم الأزل:
أين ماءُ النهر.. يَرويني، ويُحيي أمَلي؟
كيف أظمأ؟.. وهْو يجري في يــدي؟
وفمــي يُهديــه أغلــى قُبَلـــــي

***

ظلـــــت الأرض تنـــــــادي
وسكــــونُ الصخـــر يسمــــع!
وإذا صوتٌ.. لديه مهجةُ الأيام تخشع!!

***

ردد البُشـــــرى.. عتيًّـــا
مـــــن ســـــماء النيل يــرعـــدْ
أنــــا صـــــوتُ الله..
للغافِـــين فــي كــل مكـان يـتردَّدْ

.. أنـــا صـــوت النار..

للأغـــلال والطغيانِ نــاري تتوقــد

.. أنـــا صــوتُ الشعب..

من أصلابه في القهر صوتي يتجسَّدْ

.. أنـــا صــوتُ الأرض..

ملَّـــتْ عَطَـشَ الأرض

فـــراحـــتْ تتفَصَّـــدْ

أنـــا صـــوتُ البيـــدِ..

أسقـاهـا جـــوار المـــاء[1]

فكيف ستكون استجابة القارئ الذي يستهلك النصَّ من خلال السعْي خلف دلالاته المعجمية؟ وكيف سيفهم معنى أن الليل أصبح نهارا؟ وأن الحصى أصبح عطرًا وزهورًا وثمارا، وأن سكون الصخر يسمع؟ وغيرِها من صور القصيدة؟

إن اللفظة الشعرية هنا لا تكف عن النمو وإنتاج المعنى، ولا يبوح لك المعنى المعجميُّ بما ترغب أن تقف عليه، وهنا يكون معنى المفردة هو حاصلُ استعمالٍ في السياق الشعري، وقد يُسْعِفُنا في التحليل المفهوم الذي يتبناه برنامجُ التفكيك عند (جاك دريدا)، وأهم ما يمكن الوقوفُ عليه في هذا الإطار «أنه لا يمكن أن تتأسس قطعةٌ ما من اللسان إلا على عدم تطابقها مع بقية القطع، وإن الدلائل لا تشتغل بقيمتها الداخلية، وإنما تشتغل باعتبار موقعها النِّسبي»[2]، فالموقع يحدد للعلامة اللغوية مدى تفاعلِها واختلافِها مع سوابقها ولواحقها في

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص٤٦٥، ٤٦٦.
[2] د. حنوز مبارك: مدخل للسانيات سوسيير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب ط١/ ١٩٨٧. ص٨٩.

السياق اللغوي، وطبقًا لمفهوم الاختلاف فإن الدالَّ يكون حاضرًا في السياق الشعري ببعض المدلولات، وبغياب البعض الآخر، فمثلًا مفردة الليل لا تكون حاضرةً في هذا السياق بمعناها الصريح، لأنها تدخل في سياق تقابُلي مع النهار، وتتوسط بِنْيةَ جملة شعرية هي: "أصبح الليل نهارا" لكن القراءة الأولى للنص تلتقط الدلالاتِ الأولى التي تشعها الدوالُّ الشعرية فلا تخرج القراءةُ الأولى عن دلالات انحسار الظلمة، وجلاء الغمة، في "أصبح الليل نهارا"، ودلالات الخضرة والإشراقة والإنبات في "الحصى أصبح عطرًا وزهورًا وثمارا"، وهذا مفتَتَح دلالي مهم للدخول إلى النص ومسايرةِ العطاء الدلالي للألفاظ الشعرية، ثم نذهب مع ظمأ الأرض غيرِ المبرَّر، وهي تبحث عن ماء النهر ليرويَها، في حين أن النهر يجري بين يديها، فهو ظمأ لا معنًى له، وليس له ما يسوِّغه، ثم بعد ذلك نذهب إلى حكاية ذلك الصوت المفاجئ:

١ - صوت لديه مهجةُ الأيام تخشَع.
٢ - صوت الله للغافين في كل مكان يتردَّدْ.
٣ - صوت النار.. للأغلال والطغيانِ ناري تتوقَّد.
٤ - صوت الشعب. . من أصلابه في القهر صوتي يتجسَّد.
٥ - صوت الأرض.ملَّتْ عَطَشَ الأرض فراحتْ تتفَصَّدْ.
٦ - صوت البِيدِ.. أسقاها جوار الماء.

هذا الصوت هو نداء هداية هو صوت الله، صوت الحقيقة صوتٌ غير بعيد، صوت قريب يتردد في كل مكان، فهو صوت موجود لكن الغفلة تحول بيننا وبينه.

هو صوت النار: صوت الطُّهر، صوت التحرُّر من الأغلال والطغيان. صوتٌ من أجل حرية النفس وسعادتها.

هو صوت الشعب العميقُ الداخلي، صوت يجسِّد القهرَ والحرمان.

هو صوت الأرض الجافة التي تتفصَّد من العطش.

هو صوت البِيد التي ارتوتْ بجوار الماء.

إذن هو صوت الخروج من الظلمة إلى النور،

من الشك إلى الحقيقة.

من الضلال إلى الهدى.

من الأغلال والقيد إلى الحرية.

من المعصية إلى الطهر.

من القهر والحرمان إلى العدل والغنى.

من الجفاف إلى الارتواء.

من التصحُّر إلى الإنبات والاخضرار.

قد توقفنا – قراءةً أوَّليةً – عند هذا الحد من الدلالات، وقد يقتنع قارئٌ بهذا التفكيك ويذهب به، ولكن يبقى نص محمود حسن إسماعيل من النصوص التي تظل منفتحةً دلاليًّا على التلقِّي، ويظل المعنى مؤجَّلًا لا يكف عن النمو والعطاء، وبعد هذا التفكيك للدوال الشعرية نجد أنفسَنا في حاجة لقراءة جديدة، هذه القراءةُ تجد نفسَها أمام ثلاث دلالات مهمةٍ يشع بها النصُّ هي:

١ – دلالات التحوُّل من الظلمة للنور، ومن الموت للحياة، ومن الشك لليقين، ومن الجهل إلى المعرفة، ومن البور إلى الخضرة والإنبات تمثلت في:

يـــا صحـــــارَى..

أصبـــح الليـــل نهـــارا.

والحصى أصبـــح عطـــرا،

وزهــــورًا، وثـــــمارا

٢- دلالة العطش غير المبرَّر في ظل وفرة الماء وقربِه، وهذه الدلالة تمثلتْ في:

ظلت الأرضُ تنادي من قديم الأزلِ:

أين ماءُ النهر.. يرويني، ويحيي أملي؟

كيف أظمأُ؟.. وهْو يجري في يدي؟

وفمي يُهديه أغلى قُبَلي

٣ - دلالات الصوت، نداء الهداية والذي يتمثل في:

ظلت الأرض تنادي

وسكونُ الصخر يسمع!

وإذا صوتٌ.. لديه مهجةُ الأيام تخشع!!

***

ردد البُشرى.. عتيًّا

من سماء النيل يرعدْ

أنا صوتُ الله..

للغافِين في كل مكان يترَدَّدْ

.. أنا صوت النار..

للأغلال والطغيانِ ناري تتوقد

.. أنا صوتُ الشعب..

من أصلابه في القهر صوتي يتجسَّدْ

.. أنـــا صـوتُ الأرض..

ملَّـــتْ عَطَـشَ الأرض

فـــراحــــتْ تتفَصَّـــــــدْ

أنـــا صـــوتُ البِيـــدِ..

أسقـاهـا جــوار المـــاء[1]

هذا الأخير قد أحدث تغيرًا وتحولًا مهمًّا بعدما كانت الأرضُ تنادي ولا يسمعها سوى سكونِ الصخر، فكان نداءً بلا استجابة، لا يجيبه حتى الصدى، بل يجيبه السكونُ. فجأةً يحملها الحرف إذ يدخل بعدها صوتٌ مختلف يغير كثيرًا من واقع الحال، إذن هو صوت التحوُّل.

تنهض القراءةُ الثانية على تجاوُر هذه الدلالات الثلاث، وتبحث عمَّا يربط بين هذه الدلالات من بِنية عميقة يحكمها الانسجامُ الدلالي.

وإذا اعتبرنا أن كل دلالة من الدلالات الثلاث يحملها دالٌّ شعري مركَّب، فهذا يوقفنا مبدئيًّا عند طبيعة الدال، الذي له قدرة فائقة على التكيُّف والتآلف داخلَ سياقات متعددة، أو داخلَ تكوينٍ دلالي جديد، يمنحه مزيدًا من البَوح والتدليل؛ لأن قدرة الدالِّ على إنتاج المدلولات مرهونةٌ بقدرته على التكيُّف داخلَ أكثرَ من سياق، وهذا ما يسميه (بنفينست – benveniste): «التدليل»، فالقيمة الدلالية تعود في نظره «إلى مظهرٍ للدليل يسمح له بأن يندمج في الخطاب، وأن يتآلفَ مع دلائلَ أخرى»[2] إن عملية التدليل (signifiance) تتم داخلَ النص الشعري، وذلك من خلال توليف الدالِّ اللغوي داخلَ نسيج الدلائل الشعرية،

---

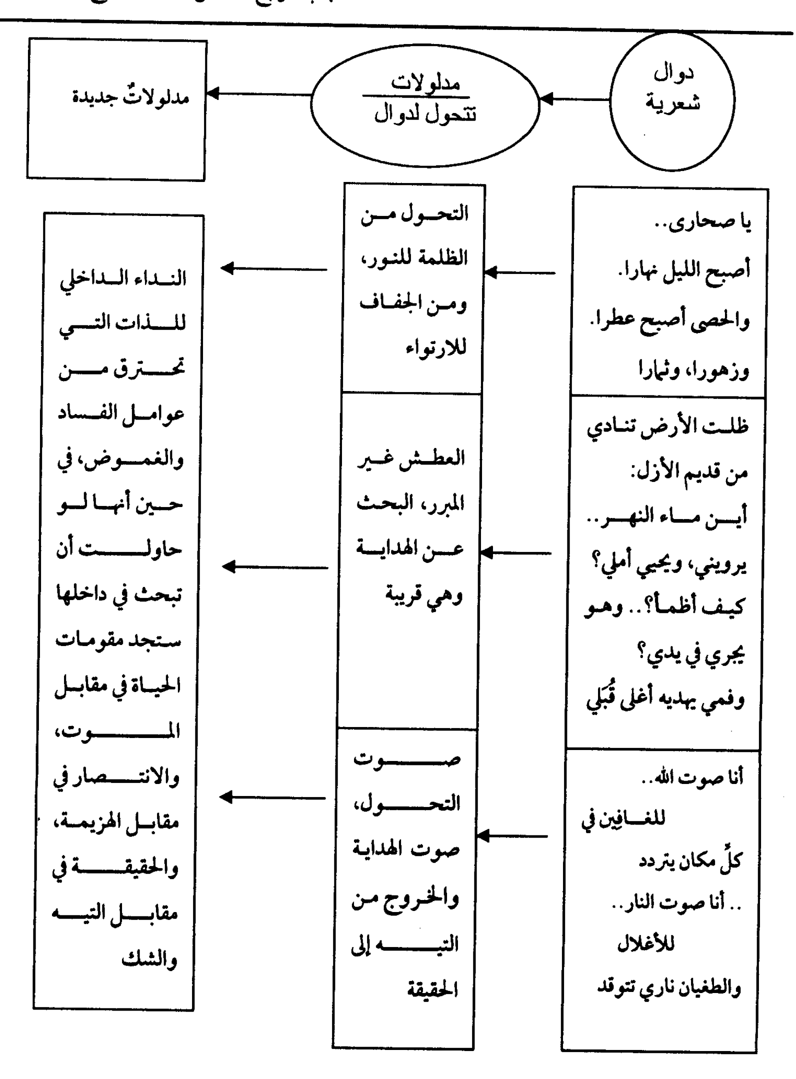
[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص٤٦٥، ٤٦٦.

[2] أمبرتو إيكو: المرسلة الغامضة، منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، فبراير – مارس ١٩٨٢، ص٩٤.

وبالعَوْد إلى نص محمود حسن إسماعيل سنجد أنفسَنا أمام ثلاثة دوال شعرية مركبةٍ أنتجت ثلاثَ دلالت رئيسية، وتنبغي الإشارةُ هنا إلى فكرةٍ لا نهائية الدليل الشعري، وهي: تحوُّل الدلالة الجزئية في النص إلى دالٍّ آخرَ له قدرةٌ على التدليل، إذ كل دلالة تتحول بدورها إلى دالٍّ لغوي جديدٍ له قدرة مختلفة على إنتاج دلالة أخرى، وهي ما تُسمَّى بلا نهائيةِ الدليل. «فالمدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمرِّ على القراءة يتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئُ، مثل ماء ساكن يتسع وتتضاعف خطوطُه إذا ما ألقي فيه حجر»[1] وما زلنا مع النص السابق لمحمود حسن إسماعيل نُخضعه لهذا التشريح المنهجي، أو يُخضعنا هو بوصفه نصًّا منفتحًا دلاليًّا على القراءة إلى مواصلة التجريب وإعادة القراءة. على أي حال كنا – أوّلًا – أمام دوال شعرية أنتجت دلالات ثلاث، تحولت فيها بعد – طبقًا للُعبة تحرُّر الدوال – إلى دلائلَ جديدة تبحث عن انسجامٍ في تآلفها وتجاوُرِها، لقد أعلن محمود حسن إسماعيل – مبكّرًا – عن «ولادة جديدة للنص بوصفه لعبةً حرةَ الدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة»[2] ويمكن التوضيحُ بالاستعانة بالخطاطة التالية

(1) عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، مدخل للمناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٠، ص١١٦.

(2) نفسه، ص١٣٠


دوال شعرية
مدلولات
تتحول لدوال
مدلولاتٌ جديدة
يا صحارى..
أصبح الليل نهارا.
والحصى أصبح عطرا.
وزهورا، وثمارا
التحـول مـن الظلمة للنور، ومـن الجفـاف للارتواء
النـداء الـداخلي للـذات التـي تحـترق مـن عوامـل الفسـاد والغمـوض، في حـين أنهـا لـو حاولـت أن تبحث في داخلها ستجد مقومات الحيـاة في مقابـل المـوت، والانتصـار في مقابـل الهزيمـة، والحقيقـة في مقابـل التيـه والشك
ظلـت الأرض تنـادي
من قديم الأزل:
أيـن مـاء النهـر..
يرويني، ويحيي أملي؟
كيـف أظمـأ؟.. وهـو
يجري في يدي؟
وفمي يهديه أغلى قُبَلي
العطـش غـير المبرر، البحث عـن الهدايـة وهي قريبة
أنا صوت الله..
للغـافين في
كلِّ مكان يتردد
.. أنا صوت النار..
للأغلال
والطغيان ناري تتوقد
صـوت التحـول، صوت الهداية والخروج من التيـه إلى الحقيقة

ومن الشكل السابق يبدو أن الدالَّ يُحيل إلى عدد من المدلولات، يتحول كلٌّ منها إلى دال جديدٍ، يُحيل - بدوره - إلى عدد آخرَ من المدلولات، في عملية تدليل تظل منفتحةً على القراءة من دون أن تتوقف، ويبقى دائمًا المعنى مؤجَّلًا، فيمكن أن تنسجم الدلالاتُ الثلاثُ عند محمود حسن إسماعيل في دلالة كلية تحكم النصَّ وتحقق مبدأ الحبْك فيه، في ضوء رموز الموت والحرمان، يصبح للرموز (النهار) و (العطر) و (النهر) أبعادُ الحياة والنمو وبعد أن تتفاعل تصبح قادرةً على الإشعاع والإنارة والعطاء والرِّيّ، في ضوء هذه الرموز يصبح الفناء خارجيًّا، وبما أن الفناء خارجيٌّ، تصبح الحياةُ من خصائص النفس، تلازمها في حياتها الأزلية، فيتبدل الليلُ والحصى والظمأُ وتبقى الحياةُ والعطاءُ، إن الدلالة الكليةَ التي تحكم النصَّ هي البحثُ داخلَ النفس الإنسانية عن النور الداخلي وعن الحقيقة والهدايةِ فيجدها الشاعرُ بين يديه من دون أن ينتظرها تأتيه من الخارج، ومن ثَمَّ تتآلف الدلالاتُ في كلٍّ متَّسِق منسجم، فيصبح التحولُ للنور والإنبات مشروعًا بعد الاهتداء للنور، ويصبح العطشُ غيرُ المبرر لا معنى له في ظل وجود الماء، في ظل وجود الحقيقة داخلَ النفس الإنسانية، ويصبح صوتُ الهداية داخليًّا نابعًا من النفس الإنسانية.

٤-١-١

محمود حسن إسماعيل ضمن حداثة نصه الشعري أزليًّا بوصفه نصًّا منفتحًا على القراءة من دون سقف لانتهاء الدلالة، فما سبق هو قراءةٌ سريعة لمقطع شعري ندخل من خلاله على صحة ما نذهب إليه، وسبق أن أشرنا إلى مذهب محمود حسن إسماعيل الشعريِّ في مزْجِه بين المتباعدات دلاليًّا، وهذا - في حد ذاته - يُثري الاختلافَ الدلالي بين دوالِّ النص الشعرية، ويَزيد فكرةَ انفتاح النص دلاليًّا على القراءة، وبمقدور قراءات أخرى تختلف في التوجه والمدة والرغبة والخلفية المعرفية أن تنجز دلالات جديدة عند محاورتها نصَّ محمود حسن إسماعيل السابقَ وغيرَه من نصوصه الشعرية، وهو - بما يملك من طبيعة الصور الشعرية - يَزيد النصَّ انفتاحًا على القراءة. يقول الشاعر:

وريـــحٍ تــدق عـلى كـل بـــاب

ولـــو كـــان من حـارسيه القــدرْ

ومـــن غــير إذن تَفُــضُّ الحجــاب

وتنفــذ فـــي ســـرِّه المستــــترِ

وتغـــرف مـــن غيبـــه المستكِـــنِّ

وتَمضـــي إلـــيَّ بـــأخفى الثمـــر[1]

فالريح التي تدق، وتَفُضُّ الحجاب، وتنفذ في السر، وغيرُ ذلك مما تُشِيعه دوالُّ النص هي في حاجة إلى قراءة تتبع مسارَ الدلالة في النص، ولكن هذه المزاوجات الدلالية بين ما هو

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٩٦.

متباعد دلاليًا يعطي النص هذا البعد انفتاحه على القراءة، ويحدد نوعيةَ متلقيه، بالطبع ليس ذلك المتلقي الذي يستهلك النصَّ ويعجب بما جاء فيه، بل المتلقي الذي يعيد إنتاجَ النص ويشارك الشاعرَ في إبداعه، والنص نفسُه لا يبوح للقارئ الأول بشيء، بل هو يُربك ويثير القارئَ الثاني ويُتعبه من أجل تتبُّع دلالاته. فالدالُّ اللغوي عند محمود حسن إسماعيل يكتسب أبعادًا دلاليةً جديدة من جرَّاءِ وجوده في سياق شعري مختلف أثار النقادَ في زمانه، «تكتسب الكلمةُ على قلم الشاعر أبعادَها الجديدة، فتصبح قادرةً على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية، فتفقد ـ مِن ثَمَّ ـ محدوديتَها في أداء المعاني المتفَق عليها»[1] فهو شاعر يبرز تفردَه من خلال كلماته التى تعكس تغلغُلًا بالوجدان الإنسانى، بمقدرةٍ قَلَّما يوفرها إحساسُ شاعر آخرَ لو تناول ذاتَ الموضوع.

فهو الشاعر الشُّموليُّ – إذن – للظاهر والكامن بالوجدان، فى إطارٍ تجارِبيٍّ كونيٍّ، فحقًّا قيل عنه: إنه شاعرُ ماوراء الجزئيات والمنعزلِ والمنظور، فهو شاعرُ البصيرة النافذة، يرى من زوايا عدةٍ، ليُخرج لنا من متاهات الصورة ألفَ لون ولونًا غيرَ الذى تدركه الأعيُنُ، فتكثُر التنويعات وتتعدد المحطاتُ بالوجه أو الوجهة الواحدة التى يتناول بها موضوعَه.

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٤٥.

٤ – ٢ – ٠

ارتبط محمود حسن إسماعيل برمز شعري استعمله، فسُمِّي بشاعر الكوخ، وخصَّه بأغانيه في ديوانه الأول "ديوان الكوخ". الكوخ: رمز شعري ثري عند محمود حسن إسماعيل، ويأخذ أبعادًا دلالية كثيرة، ويكاد يكون الرمزَ الأهمَّ الذي ينسلُّ داخلَ شعره، وأول هذه الدلالات التي يرسمها رمزُ الكوخ هي دلالات البؤس والفقر:

شهـدتــه يــذْرُو دُخَـانَ الأســى
والـوجـدُ فـي كانُونِـه ساعــرُ
تبكــي ســواقــي الحقــل أشجانَــه
ومـــا بكـــاه – مـــرةً – شاعـــرُ!
والبائـــس الفـــلاح فـــي ركنـــه
عريـانُ! يشكـو ضنكَـه! حائــرُ!
شـــالـــت بـــزرع النيل أكتافـــه
ومـــا رعـــاه البلـــد الغـــادرُ
لهـا بـزيـف الغـرب فـي مـدْنـه
والـريف مـن أوجاعه حائـر[1]

فيجمع رمزُ الكوخ هنا دلالاتِ الفقر والبؤس والحرمان والعرْي والضنك والحَيرة وما إلى ذلك، وتتوزع هذه الدلالاتُ، لكن يلفها جميعَها دلالةُ البؤس والفقر والحرمان، فهو يذرو دخانَ الأسى، والوجدُ في كانونه ساعر، كما أنه قريب من رمز شعري استعمله الشاعرُ بقوة هو رمز (الساقية المنتحِبة)، فيتجاور الرمزان الشعريان هنا، بل ويتلازمان في دلالة الشجن والبؤس، حتى إن سواقي الحقل لتبكي أشجانَه، فهو رمز يتبادل الأسى مع ما يحيط به من

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص١٦

رموز أخرى كالساقية والفلاح، في حينٍ يتجاهله الشعراء، فهو يقع دائمًا في دائرة الإهمال والنسيان (وما بكاه مرةً شاعر)، وهو الرمز الأكبر الذي يحوي الإنسانَ المحرومَ الباكي الذي يعاني البؤسَ المتمثّل في الفلاح؛ ففي ركنٍ من أركان دلالاته يقع ذلك الإنسانُ (الفلاح) عاريًا يعاني الضنكَ والحَيرة، وهنا تبدو المقابلةُ بين الكوخ الذي يشمل كلَّ هذه الدلالات، ويضم في أبعاده الفلاحَ العاري الذي أضناه البؤسُ، في حين يبقى الفلاحُ هو الذاتَ التي تدرك أبعادَ الكوخ الرمزية، فكلاهما شاهدٌ على الآخر، الأول يحوي الثاني، والثاني يدرك أبعادَ الأول، في ذلك الإدراك تبرز دلالاتُ العرْي والشجن. ويؤنسِن الشاعرُ الرمزين المتجاورين لإنتاج دلالة واحدة، فالكوخ: شهدته يذرو دخان الأسى، والسواقي: تبكي أشجانه. فلا ينفصل الكوخ هنا عن السواقي، ولا عن الفلاح، في تجسيد دلالة المأساة والحرمان، وهذه الدلالة الأخيرة تتكثف في رمز الفلاح، الذي لا يتمتع بخيرات أرضه في حين يتمتع بها غيرُه، ويتحول التمتعُ إلى لهو كاذب وزيفٍ غير حقيقي، أمام أوجاعه وبؤسه وأساه وعرْيِه وضنكِه، ويبقى كذلك الكوخُ مكانَ الحسرة والوجع والمعاناة، فيحتمي به الفلاحُ العاري، لكنه غطاءٌ زائف لأنه يجسد أوجاعَ الفلاح العاري نفسَها، ويعاني مما يعانيه، فهو بناءٌ هَشٌّ، أهلكه الأسى والبؤسُ، وقوَّض أركانَه الشجنُ والفقر. ورمزُ الكوخ لا يكون له وجود إلا في ظلال رمزَيْ الفلاح والساقية، فهو بناء زائف يحتمي به الفلاحُ في حقله، ولزيف بنائه، فالفلاح عندما يحتمي بركنه يكون عاريًا لا شيءَ يحميه، وهو رمز مجاور دائمًا للساقية الباكية المنتحِبة دومًا في شعر محمود حسن إسماعيل، واستمرار الكوخ مرهونًا بوجود الساقية في الحقل، وباحتماء الفلاح به، ومن ثَمَّ فهو الرمز الذي يستدعي معه الرمزين الآخرين، ليشكلوا في مجموعهم ثُلاثيَّةَ البؤس والشقاء. فهي ثلاثيةٌ رمزية تفترق لتجتمع، وتجتمع لتفترق في محيط أبعادٍ دلالية متقاربة.

يقول الشاعر:

وثـــورة مـــن دخـــان الكـــوخ فاتـــرة
تَغلـي علـى بائس في الكوخ مَحْـروبِ
كـــم بعـــثرت وجدَهـــا في الجو صاخبـــةً
فطـــار والريح في شتَّى الأهـــــاضيب
تنفســـت بضـــــناه المُـــــرِّ شـــاكيـــةً
آلامَ شيـخ رقيقِ العـيش مغلـــوبِ
طَـــبٌّ بفـــن الـــثرى.. إن مسَّ قـــاحله
يعـــود ريَّـــانَ مـــفتَنَّ التعاشـــيب
تزهـــو بـــه جنـــةٌ لفَّـاءُ نـــــاضرةٌ
مُخْضَلَّةُ الأيـك، تُـذْكي نافحَ الطـيب
لكنـــه فـــي مجـــال الـــرزق مـــرتفِقٌ
بعاثـــرٍ مـــن ســـواد الحظ منكوب[1]

فهنا تثور ثورةُ الكوخ بعدما أضناه البؤسُ والفقر، لكنها ثورة محرومٍ مغلوب على أمره، ثورة مستلَبة الفوران فهي فاترة، وهي تظل متلازمةً ببائس الكوخ الفلاح، وهي ثورة مستلَبة النتيجة، لأنها ثورةُ مغلوبٍ على أمره فتكون النتيجة أن تبعثر وجْدَها في الجو، غير محقِّقة لأي نتيجة بل صاخبة، وهذه هي ثورةُ المطحون البائس، وليست ثـورةَ القـوي الشجاع، ولأنها ثورة المغلوب على أمره فإنها تطير مع الريح. وثـورة الكـوخ هنـا تظـل ملازمةً لرمز الفلاح البـائس، فتنفستْ بضناه المرِّ شـاكيةً آلامَه، وهـو المغلـوب عـلى أمره. ذلـك الفـلاح الخبير بـالأرض إنْ مسها، وهـي قاحلـة جافـة يعـود اخضرارُها وينمـو عـشبُها، وتتحـول إلى جنـة

[1] نفسه، مج١، ص٩٤.

ناضرة، مخضَلَّة الأيك، تُذكي نافحَ الطيب، وعلى الرغم من ذلك كله فهو عاثر الحظ منكوبٌ يعاني الضنكَ. إذن بؤس الكوخ هو من بؤس الفلاح، وحرمان هذا من حرمان ذاك. أما ثورته فلا تعْدو كونها دخانًا لا يثير أيَّ شيء، بل تستلب من مفهوم الثورة بمعناها الانقلابي إلى مجرد الدخان والشكوى والأنين. يقول الشاعر في "إلى دخان الكوخ":

أتـــرى أنت علـى الأفـــ	ـــق لهــــيبٌ أم دخـــانُ!
أم جــــراح الكـوخ سجـــا	هـــا مــن البـؤس الزمــــان
أم دمــــوع الشَّـــاءِ والرعـــ	ـــيان أذراهـــا الهـــوانُ؟
أم شجــــون الفأس أبـــــلا	هـــا الضَّنـــى والحـدثـــان؟
أم هـــي القريــــة لـم يخـــ	ـــفق لبلـــواهـــا جَنـــان؟
زفـــرت فـــي الجـــو ثكْـــلَى	لـــم يصـــابـــرهـــا الحَنـــان
فهـــي جـــرح ودخـــانُ الــ	ـكـــوخ بـــالشكــــوى لســـانُ[1]

فالشاعر لا يستطيع أن يقرر: إن كانت هذه الثورة لهيبًا أم دخانًا، أم هي أقل من هذا وذاك، فيستلبها إلى مجرد جراح أضناها البؤسُ، بل يُمْعِن في استلابها إلى دموع أذراها الهوانُ، ويظل يستلب قدرتَها على الفعل إلى مجرد شجون أبلاها الضنى، ويُمْعِن أكثرَ في استلاب الفعل إلى مجرد زَفْرة ثكْلَى، وهي – في النهاية – تصل إلى قمة استلاب الفعل الثَّوري فتتحول إلى شكوى (فهي جرح، ودخانُ الكوخ بالشكوى لسانٌ).

ولأن الكوخ مرتبطٌ أصلًا بالفلاح فإنه الشاهد على حرمان الفلاح عندما تُنْهَب خيرات أرضه وثمارها، يقول الشاعر:

مرت الريحُ على كوخي في وقت الأصيـــلِ

---

[1] نفسه، مج١، ص٣٣٢.

وأنا أُصْغي مع الأطيار في ظـــل النخيـلِ

وخُطا الأيام تروي قصةَ الماضي الطويـــل

وحديثُ الفأس للربوة من ظلـم السنين...

قصــة الأرض التي ضيعتُ فيها كـلَّ عمري

وسقيتُ الحبَّ أيامي وأحـــلامي وصـــبري

فإذا اهتز جناها يَنهـــب الأثـــمارَ غـــيري

وأنا أمضي إلى كـــوخيَ محـــرومَ اليمين...»[1]

فيشهد الكوخ هنا على بؤس الفلاح وفقره وحرمانه، ويذكره ضياعَ خيرات أرضه التي تُنهب منه، وهو لا حول له ولا قوةَ بعد كدٍّ وتعب ومعاناة، بعد أن ضيع فيها عمرَه يزرعها ويَسقيها، فإذا ما اهتز جنانُها يأتي غيرُه يحصد الثمرَ، فيكون الكوخ ملاذَه يعود إليه محرومًا من ثمرةِ كدِّه. فيكون الكوخ هنا رمزًا للهزيمة والانكسار عندما يعود إليه الفلاح منكسرًا ذليلًا لا يجني ثمارَ ما زرع. والانكسار والهزيمة نابعان من دلالة الفَقْد (وأنا أمضي إلى كوخيَ محرومَ اليمين) فالنهاية مريرةٌ. وتنتهي داخلَ الكوخ الملاذِ الهَشِّ الضعيف، الذي يتحول إلى مكان لاجترار الآلام والشكوى، أو الثورة الداخلية التي لا تنفلت أبدًا للفلاح المطحون المغلوبِ على أمره. ويظل الكوخُ رمزًا للهزيمة والانكسار، على الرغم من محاولات الشاعر لتغيير هذه الصورة، عبْرَ الحلم وليست الحقيقة.

يقول الشاعر:

يحلـــم أن الكـوخَ فـي جنـة   يزهـو عليها السندسُ العاطر

وأن أهليـــه علـــى رفـــرفٍ   فـــي الخلد لا يسمـو له طائـرُ

---

[1] نفسه، مج٢، ص٥٠٣.

حظـوظُهـم مـن طيبات المنى وعيشُهـم مبتسـم ناضـر[1]

فالحلم يحوِّل الكوخَ إلى جنة وهنا يكون النعيم مقيمًا خالدًا، والعيش مبتسِم ناضر، في مقابل الواقع المرير الذي يكون النعيم فيه زائفًا خادعًا، ما إنْ يُزهِر الثمرُ حتى ينهبه غيرُه، فصورة الكوخ في الحلم تقابل صورتَه في الواقع. وهو الأمر الذي يجعله يُحِسُّ بدفء الكوخ في مقابل وحشة القصر.

يقول الشاعر:

هجـرتُ كوخـي.. وهـوى سحره

وعشبـه الزاهـي ونُـوَّارِه

وجئـتُ للقصـر أنـادي بـه

معبـودةً غـابتْ بأستـاره

***

فـأطـرق القصـرُ كجَفن الحـزين

ومـاتت الأصـداءُ فـي وحشتـه

وضجَّـت العـذراءُ فـي صمتـه

ضجتَهـا الكـبرى علـى غفلته![2]

وعلى الرغم من بساطة الكوخ، وشَظَف عيشه، فإنه يكون أقربَ للحياة من القصور الموحشة، التي هجرتها الحياةُ. هنا يتباين فرحُ الكوخ في مقابل حزن القصر، بل يتباين صراعُ الحرمان مع الإشباع في صراع الكوخ والقصر. «القصر في ضوء فكرة الزَّيف لا يَعني أكثرَ من قشور الحياة، والبريقِ الخارجي، كلُّ شيء فيه غير مؤصل؛ لأن الزيف مؤقَّت وعرَضي، يتباين

[1] نفسه، مج٢، ص٤٨٦.
[2] نفسه/ مج١، ص٥٤.

الشكلُ الخارجي لكل من القصر والكوخ. الزيف يبرق ويُغوي، لكن لُب الحياة وحقيقتها في مضمون الكوخ يؤكد غَيبةَ المضمون الحقيقي للحياة في القصر، تتضح هذه المفارقةُ من خلال المعبودة التي تظهر وتختفي، تحضر وتغيب، إن غيبةَ هذه المعبودة تعني غياب الحياة بقوتها وضوئها وخيرِها، إن غيابها من الكوخ غيابٌ شكلي، كما أن حضورها في القصر حضورٌ شكلي. هذه المعبودة مرتبطة بالجوهر، وليس بالعرَضي، بالخالد والأزلي، وليس بالمؤقَّت»[1]
وهذا التصوير للكوخ في مقابل القصر هو بداية قلب للرمز الشعري، الذي يتحول فيما بعدُ من مستكين مغلوبٍ على أمره إلى ثائر حقيقي.
يقول الشاعر:

سـلامًـا ترابَ الكوخ ..جئتك زائـرا
فـأشعلت للبعث الجديـد قيائـري
وأنبتَّ فـي أوتـارهـا الزهـرَ والربـي
وعطـرَ الأغانـي، من خريف المَزاهـر
وفجـرت أنهـارَ الحيـاة بصمتهـا
فغنَّت بهـا الأشـواقُ من كل خاطـر
نفضت غبارَ الرِّق مـن فـوق جبهتـي
وبدَّدْتَ بالأضـواء ذلَّ مشـاعـري
وطيرتَ أغـلالي مـن الروح فانتهـت
وعـادت إبـاءً عـاتيًا في سرائري[2]

---

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٥٥.
[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٨٧، ٢٨٨.

هنا يتحول الكوخ إلى باعث جديد، يفجِّر أنهارَ الحياة، وينفض غبارَ الرِّق، ويبدد ذلَّ المشاعر، هنا يكون قد آن أوانُ ثورة الكوخ الحقيقية، يواصل الشاعرُ تصويرَ هذا البعد الدلالي لرمز الكوخ قائلًا:

سلامًا ترابَ الكوخ.. ما عدتُ صاغرًا
لصـولـة جبـار، ولا خطْو جائـرِ
تَفجَّر فيك البعثُ مـن كـل جـانب
ودارت رَحـاه فـي الربى والمحاضـر
ومـا عاد ركبُ البغـي يمشي، كأنـه
علـى وجهـك المسكين رؤيـا مجـازر
وأَقْعَـى جـوادُ الظلم، لا رمح فارس
ولا صـك مِهْـماز زَنيـم الحوافر
ولا شارب كالصقر، يَرمـي بنظـرة
تـدس فنـون الخَتْل طيَّ المحاجـر
ولا رمـح عبد خلفـه، تابع الخطـا
يـؤدي صـلاةَ الرِّق جنبَ الحوافر[1]

وعلى الرغم من اتصال الرمز هنا بالقديم المتمثِّل في الذل والحرمان (ما عدت صاغرا) فإنه يمثل بعثًا جديدًا يعيد الحياةَ لكل ما هو ميت، ويتحول ذلك البعثُ الجديد إلى ثورة حقيقية بعد حرمان طويل.

---

[1] نفسه، مج٢، ص٢٨٨.

«والكوخ في ضوء هذا الرمز الجزئي (البعث) يصبح عالمًا وليدًا يَزْخَر بالرُّؤى الجميلة، بالضوء والدنيا النَّدية، ولأنه مرتبط بالوجود الذي يعيش فيه الشاعرُ، يستوعب الشيء ونقيضَه، الموتَ والحياة، ومن الموت تشرق الحياةُ، الموت خلالَ الأشياء – عند الشاعر – موتٌ في الظاهر فقط، لكن الباطن يزخر باستمرار الحياة، وما دام ثَمَّةَ حياةٌ مستمرة، فلماذا لا يصبح الكوخ معبِّرًا عن حقيقة الأشياء، وجوهرِها، بل إنْ شئتَ فقل: معبِّرًا عن الوجود الحي بكامله ما دام توترُ الشاعر حادثًا.»[1]

البُعد الأخير لهذا الرمز الثري في شعر محمود حسن إسماعيل (الكوخ): هو البعد الديني عندما يتحول الكوخ إلى معبد مقدَّس أو محرابٍ له قدسيتُه.

يقول الشاعر:

ضُــمَّت حواشيه على عابد   محرابُه من فاقة دائــر[2]

فالكوخ هنا مكان للعبادة والنسك، وهو محراب يتمسك فيه العابدُ بخالقه، فهو أقرب هنا إلى قدسية المسجد، فيخلع عليه الشاعرُ مظاهرَ التقديس، وهذا بُعْدٌ دلالي آخرُ لذلك الرمز الشعري.

إجمالًا يمكن حصرُ دلالات الكوخ كرمز شعري عند محمود حسن إسماعيل في أربع دلالات مهمة هي:

١ – دلالة الرق والبؤس والفقر والضنك والعُرْي والحرمان، وما ينتمي إلى ذلك من تلك الدلالات.

---

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٥٦.
[2] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٢٧٧.

٢ – دلالة الثورة المكبوتة التي لا تعدو الدخانَ والشكوى الداخلية، وهو شاهد على بؤس الفلاح، وحرمانه.

٣ – فجأةً تنقلب الدلالة إلى دلالة الثورة، ونفض غبار الذل والهوان، والبعث الجديد، على الرغم من ارتباطه بالدلالة الأولى القديمة (الحرمان والذل).

٤ – دلالات التقديس والمحراب واحتواء العابد الزاهد.

ربما تكون – في عجالة – هذه هي أبعادَ الرمز الشعري (الكوخ) عند محمود حسن إسماعيل.

٤ – ٢ – ١

الرمز الثاني الأكثر استعمالا عند محمود حسن إسماعيل هو الفلاح، الذي كان رمزا خصبا في كثير من شعره، غير أن الفلاح كان موضوعا فقد صور أحمد زكي أبو شادي بؤس الفلاح في كثير من شعره، فها هو يصور مشهدا مؤلما في قصيدة عام الباذنجان:

يـــا مـــن تجفف باذنجانها جزعـــا   للعيش ما حظ هذا العيش في الذل

أصبحت يا بنت مصر جد مجديـــة   وجـــد محرومـــة ما طال من ظـــل

والمال ينفق فـــي إيـــذاء مضطهـــد   ولـــيس ينفـــق فـــي تطبيب معتل[1]

وله قصيدة بعنوان (الفلاح) في ديوانه (وطن الفراعنة)، وفيه قصيدة خراب الفلاح، «وكان قد رفعها إلى الأمير عباس حلمي، وفيها يتعاطف مع الفلاح المصري تعاطفا كبيرا، ويتحدث عن معاناته من الضرائب وعيش الامتهان، ويشير إلى بيته الذي يشبه القبر ويحاط بالقاذورات وعن طعامه الذي هو وهم أو ما يشبه الوهم، وعن مرضه وما يلاقيه من خسف وهوان»[2] يقول في قصيدته (أميرنا الصعلوك):

هـــو ذلك الفلاح يا قومي الذي   يحيـــا حيـــاة سوائم ورغـــام

مثـــل السوائـــم بل أحط بعيشة   مثـــل الرغـــام بذلـــو ويـــذام

وهـــو الـــذي لولاه ما ارتفعت لنا   رأس ولا كنـــا مـــن الأقـــوام

إنـــا جميعـــا مجـــرمون إزاءه   حتى يخلص من هوى الإجـــرام

---

[1] أحمد زكي أبو شادي: ديوان فوق العباب، مطبعة التعاون، ط١/ ١٩٣٥، ص٨٧.

[2] د. محمد سعد قشوان، مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث، ص٢٢٦.

وواضح أن الفلاح كان موضوعا شعريا ثريا في هذه الفترة، ولكن الفلاح عند محمود حسن إسماعيل كان أشد ألما ووجعا وبؤسا، وارتبط برموز الأرض والساقية، ويحسب لمحمود حسن إسماعيل أنه كان من السباقين إلى تناول القرية المصرية وبؤس الفلاح، والفلاح كرمز شعري لا ينفصل عن رمز الكوخ السابق، يقول الشاعر:

ذاك تـــاج النيل! فـانـدب عنـه
أمــلُ الفــلاح، والجهـد المضاع
وارث للمسكــين عيشـــا أســودا
ران فـــي كــوخ حقــير متـداع
نـــامــت النغمـــة عنـه! وجفـت
معــدمـا، لـم يرعه في مصر راع
عفــــرت ريـــح الأسـى كسرتـه
وطـوت نعماءه دنيـا الصــراع
رقـــص القصــــر علـى أكتافـــه
وهـــو جـــاث.. بين ذل واقتنـــاع
وسطـــا البـــؤس عليـــه، فغـــدا
زورقـــا فـي اليم محطوم الشراع!![1]

فالفلاح عند محمود حسن إسماعيل شقي، واستطاع بشاعريته أن يجسم ما يقع على كاهله من عنف وظلم وقهر وهوان وشقاء وحرمان، فجهده مضاع، وعيشه أسود، ومقامه كوخ حقير، وهو يقع في دائرة النسيان، فلم يرعه في مصر راع، خيره لغيره، فقد رقص القصر على أكتافه، أما هو فيقنع بالذل، بائس محطم، فالفلاح هنا خانع ذليل لا يثور، بل إنه قانع

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص١٩، ٢٠.

بذله، ليس من باب الرضا بعيشه بل من باب غلبة أمره، ويتحدث محمود حسن إسماعيل هنا من خلال واقعه المرير، الذي قاساه مع والده الفلاح البسيط في النخيلة، عندما كان المستعمر الإنجليزي يستأثر بمحصول الأرض ويترك الفلاح ذليلا، ومن ثم كان الفلاح إحدى قضايا الشاعر التي كافح من أجلها، فاستطاع بشاعريته أن يخرجه من دائرة النسيان – على الأقل – إلى دائرة الرأي العام عندما شاع شعر محمود حسن إسماعيل، وفي الأبيات السابقة يصور حاله البائس بصور شعرية متزاحمة (الجهد المضاع، العيش الأسود، الكوخ الحقير المتداع، نامت النعمة عنه وجفت، لم يرعه في مصر راع، ريح الأسى عفرت كسرته، دنيا الصراع طوت نعماءه، جاث بين ذل واقتناع، سطا البؤس عليه، زورق محطوم الشراع) هذا التصوير التزاحم يكثف دلالة البؤس عند الفلاح والشقاء، لكن يبقى السؤال: ماذا يفعل الفلاح في مواجهة هذا البؤس؟

لاشيء، فهو قانع خانع ذليل. ليس أمامه سوى الشكوى، يقول الشاعر في قصيدة (القرية الهاجعة في ظل القمر):

نسجتــه يــد الشقـاء مـن القـش
فـراشـا لمستطـام شقـي
بـائـسٍ شفَّـهُ القنوع، فأغفـى
فـي حمـى كوخـه القنوع الأبي
صـدف الحظ عـن حظائره السـو
د إلـى ساحـة الركـاب الغني
حضنتـه علـى الضنـى قريـة نا
مـت علـى شـط جدول ريفي
لاح فيـه نخيلهـا خـافض الرأ

س كطيــف فــي خاطر الصوفي

وصغــي السدر للسكون كرهبــا

ن أصـــاخـوا فـي معبـد قدسي

لفعتـه الأنــوار مــن بــردها السا

مـــي بثـــوب مـــن السنا مـوشي

ورنـــا الـــدوم للشعـــاع كملهو

ف صبـــا إلـــى نهـــره الفضـــي

فاستطالت سيقانه تطلب النجـوى

وتهفـــو إلـــى الـــوميض القصي[1]

فلا تزال صورة الفلاح هنا تراوح مكانها بين شظف العيش، والشقاء، وكوخه الفقير، وهو ساكن لا يذهب مذهبا من أجل تغيير حاله. هو يبقى فقط عند الشكوى لا يجاوزها.

طعامـــه لقمـــة عفــراء يـابسة!

والمـــاء مـــن أكـــدر في النز مربوب

ومهـده لا تســل إن لفـه وســن

عــش الهــوام وأبيـــات العناكيب

كـــأنــه حكمـــة عميـــاء نائمـــة

في عاطل من نجاح الفكر مخروب[2]

فهذه هي حياته وهذا واقع بؤسه، وقد تخيل البعض أن محمود حسن إسماعيل كغيره من المثقفين ابتعد لاحقا عن قضية الفلاح في شعره، نظرا لحضوره المكثف في الديوان الأول، ثـم

---

[1] نفسه، مج١، ص٤١.
[2] نفسه، مج١، ص٩٥.

حضوره الخافت في الديوان الثاني (هكذا أغني) ثم تواريه في بقية دواوينه، غير أن محمود حسن إسماعيل تحول من شكوى الفلاح إلى شاعر فاعل في الواقع السياسي، إذا اتفقنا أن رمز الفلاح لا ينفصل عن ذات الشاعر، فقد اتسعت رؤيته السياسية وفاعليته مع الأحداث، ولم ينطوي الفلاح وإنما تواريه كان من أجل قضيته الأكبر، قضية الوطن. فلم يقل ارتباط محمود حسن إسماعيل بالفلاح، «ولم يفتر إحساسه بالظلم الواقع عليه، وهو بذلك لم ينس المجال الذي كان التوتر قائما فيه بينه وبين أحد عناصره باعتباره مشابها قويا للإنسان، الذي ظل يدأب في إثبات ذاته وتحقيقها، بعد أن أصبح كيانه مشهودا، وصارت نفسه مستقلة لها تمثيل في الواقع السياسي، صرح به الشاعر لأنه أصبح موجودا وجودا فعليا داخل المجتمع المصري، ومن هنا نستطيع أن نقول: إن الرؤية الإنسانية للإنسان المصري قد اتسعت – حينئذ – وتعددت أبعادها، واتضحت شموليتها فكان لزاما على الشاعر ألا يظل حبيس البعد الاجتماعي فقط للإنسان، بل اتسعت دائرة علاقته هو الآخر، وتعددت بتعدد الأبعاد»[1] وهذا التحول هو بداية الخروج من مجرد دائرة الشكوى إلى دائرة الفاعلية، فاعلية أخرى قَبْلية وضعيفة للفلاح تمثلت في علاقته بالأرض/ الوطن، ليتحول الفلاح من رمزه الشعري البسيط إلى رمز للإنسان، وتتحول الأرض إلى رمز للوطن، فأرض الفلاح كانت تجسيدا لتفانيه في الارتباط بها، يقول الشاعر في قصيدة (وطن الفأس):

جنة نضرة الخمائل في الريـ
ـف، نماها معذب في حياته
ناسك في الحقول، هيمان بالأر
ض، يجلي بتربها دعواته
حملت فأسه من الغيب سرا

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص٢٢٦.

حـــير العقـــل كـــامن من صفاتـه

حضب يابس يمر على الصخـــــ

ـــــــر، فتزهـو الورود في جنباتـه

رصـــــد فـــي الحديد، لو أن «هارو

ت» رقـــاه لضـل فـــي قسماتــه!

حكمـــة تبهـــر النهى حطم العلـــــ

ــم لديهال العظيم من معجزاتـــه

لـــو رنـــا الملحـد العنيـــد إليهـــا

وهـــو جــم الضلال من نزغاتـــه

رجمـت غيـــه وكـــادت، جـــلالا

تسكـب الرشـد والهدى من لهاتـه

جنـــــة، بـــــرة الأفـــانـــين، لفـــاء

نـــــماهــا معـــذب فـــي حياتـــه

سرق الطير شـدوه حين فـــاضت

خلجـــات الإيـــمان مـــن أغنياتـــه

وبكـــى النبت شجــوه حـين غنـى

وأذاع الشجـــون فـــي نبراتـــه

هــــل رأيت النـدى مـدامـع زهـــر

فضـــن مـــن رقـــة على وجناتـــه؟

أتــواسيــه فــي الضنى نبتة الحقـــ
ــل، ويغضي الإنسان عن حسراته

تلك أعجـوبـة الوفــاء، فيــا ويـــ
ـــح لشعــب يهيـم في غفلاتـه

والسواقـــي مفجعـــات عليـــه
نـــائحـــات تريــق مـن عبراتـــه

عنـدهـا الثـور قيـدتـه يـد الظلـــ
ـــم، وهـذا حليفـه فـي سماتـه!

والشـــواديـــف كـــم أرنت بأذنيـــ
ـــه، وصاحت تئن في مزرعاتـــه!

شهـــدت شملـــة عليـــه تحاكـــي
كفنـــا مـزقـت بـوالي رفـاتـــه

صبـــغ الحـــظ لـونهـــا بســـواد
مـــن أســى نحسـه ومـن عثراتـه

نصف عريان، لو سرى نسيم الفجـــ
ـــر عليهــا تطـير مـــن خفقاتــه

عبســـت والضيـــاء مبتلـــع اللمـــ
ـــح تميـس الحقـول فـي هلاتـــه

فحكـــت خطـرة مـن الهـــم رانت
فـي ضمـير الضحـى على قنواتـه!

يـابس الكـف مـن عنـــاء وبـــــرح

شـــقق الكـد بـــالضنـى أنملاتــه

وهــــو إن مـــس زهـــرة لـــم تفتـــح

نفحـت عطرهـا علـى راحاتـــه!

كـــم صبـــا السنبــل الحـبيب إليـــه

ســـاكبـــا بـــين راحـــه قبلاتـــه

وهفـت نـورة مـــن الفــول بيضـــا

ء كطيــف الإيـمان فـي صلواتـــه

عشـــق الـــزهـــر كفـــه فتمنــــى

خلـد أطـرافهـا علـى ورقـاتـه[1]

فتقيم الأبيات مقابلة عجيبة بين الفلاح والأرض، فإذا كان الأول يبكي شجوه، نصف عريان، تشققت أنملاته، بائس يحمل فأسه، فالثانية جنة نضرة الخمائل، وورودا زاهية، برة الأفانين، سنابلها زاهية، مضيئة، أزهار الفول فيها متفتحة.

أما علاقة الأول (الفلاح) بالثانية (الأرض) فهو ناسك في الحقول، يجلي بتربها دعواته، هيمان بها، تحمل فأسه الأسرار فتسلم الأرض نفسها له فينفح عطرها على راحاته، ويتحول كل يابس فيها إلى زهر متفتح، ويغني أناشيد الحصاد فتتجاوب أصداء الطبيعة، الطيور تغني، واسنابل الحبيبة تناغي، وهكذا...

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٣٠٤ – ٣٠٧.

فالعلاقة بين الفلاح والأرض قائمة على جهد الفلاح فيها، وخبرته في الإنبات، وهي مرتبطة به لا بمن يملكونها وينهبون حصادها من الفلاح.

٤ – ٢ – ٢

الرمز الثالث والمهيمن على كثير من شعره هو رمز الساقية، وهي معادل لحزن الطبيعة عند الفلاح، ودائما يراها الشاعر باكية ندابة، والثور فيها سجنته أيادي الظلم، يقول الشاعر في (القيثارة الحزينة – الساقية):

خرساء، لكن صوتها صارخ
يذيب قلب الصخر من وجده
لها طنين النحل في قفرة
بهماء لم تبق على شهده
وهزة العاشق مستصرخا
أذواء حر الشوق في بعده
ولوعة النائي براه الهوى
ونال كيد الهجر من وده
لها عيون دائمات البكا
بمدمع كالسيل في رفده
تفنى دموع الناس من فيضها
ودمعها باق على عهده
تحيا زروع الحقل من ريه
من سوسن النبت ومن نده[1]

وتبدو براعة التصوير الذي يجمع بين متناقضين فتلك الساقية الخرساء لكن صوتها صارخ، بل إنه يذيب قلب الصخر، وعلى الرغم من تجاور لفظتي خرساء وصوتها صارخ

[1] نفسه، مج١، ص٥٠.

فإنك لا تشعر بأية غرابة أو نفور في التصوير، وذلك أولا بفضل لفظة لكن، التي قلبت المعنى التالي لها عن السابق عليها، ثانيا لانقسام الدلالة فهي خرساء لا تبوح بألمها ولا تحاول الثورة في وجه الظالم، وصوتها صارخ ألما ووجعا وليس ثورة وعنادا، ويتواصل التصوير ليأخذ البعد المشهدي، وكأنها لوحة تكتمل أركانها، فلها طنين النحل، وهزة العاشق، ولوعة النائي براه الهوى، ولها عيون دائمة البكاء، حتى إن دموع الناس تفنى وتظل دموعها هي جارية، بدموعها هذه يرتوي زرع الحقول ويورق، وهي صورة مشهدية تنم عن فلاح أصيل جلس يتأمل في كل مفردات الساقية. ويواصل الشاعر رسم تلك الصورة المشهدية التي تجمع في تكوينها كل مفردات الساقية، يقول الشاعر

دؤوبة الشكوى على راسف

في الذل مفجوع على جده

دارت به البلوى فما راعه

إلا عماء غال من رشده

وضله يسعى بلا رائد

على سبيل فل من جهده

أعمى.. رماه البين في دارة

لم يدر نحس الخطو من سعده!

شدت حبال الذل في رأسه

وفت صبر الدهر في كبده

منـــادح الضجـــة فـــي أذنـــه

وملعـــب الســـوط علـى جلــده

والسائـــــق الأبــلـــه لا ينثنـــي

عـــن ضربــه العاتي وعن كيـــده

يتلـــــو علـــى آذانـــه ســـــورة

مـــن قسـوة السيــد علـى عبده[1]

في هذه الصورة المشهدية ترى الساقية دؤوبة الشكوى على الثور الراسف في الذل، فهي لا تمل الشكوى لفرط ما بها من معاناة وألم، أما هذا الثور فهو معصوب العينين، يسعى ويدور من دون أن يحقق تقدما في سيره، فهو في النهاية لا يراوح مكانه، ولا يملك سوى فعل ذلك من دون أي عائد يعود عليه، فهو أعمى شدت على رأسه حبال الذل، وأصوات النوح تزجر في أذنه، أما سائقه فهو أبله يواصل ضربه بالسوط، فهو تشخيص للظالم المستعبد، وقد يرمز الثور هنا لواقع الفلاح فكلاهما مغلوب على أمره يكد ويفلح الأرض من دون أي عائد يعود عليه، «والثور الراسف في الذل المشدود بحباله، المعصوب العينين، فلا يميز أيامه البيضاء من لياليه السود، هو ذاته الإنسان المغلوب على أمره في أرضه التي يفلحها دون عائد منها عليه، ومصيره الاجتماعي والسياسي مخطط دون تدخل منه، لأنه في عرف المستعمر عبد في يد سيده، وعجز الإنسان الفلاح عن التعبير عن مأساته هو نفس عجز الثور، كلاهما ألهته منادح الضجة، والسياط اللاعبة أو الضاربة جسديها، والشعور الداخلي الذي تكون حول هذه المواقف أو بسببها عند الإنسان هو نفس الحسرة التي عبرت عنها الساقية، بنوحها

[1] نفسه، مج١، ص٥١.

المستمر على الثور المستعبد»[1] فلا ينفصل بكاء الساقية عن ألم الفلاح، ولا شكواها عن شكواه، ولا الثور معصوب العينين ، عن الكادح في الأرض بلا عائد، فقد جعل «من بكاء الساقية رمزا لبكاء نفسه، ومن الثور المغمض العين الذي يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره، رمزا لهذا الفلاح الكادح المعذب، الذي أغمض الجهل عيونه، وأثقل الذل كاهله، وألهب العذاب ظهره، تماما كهذا الثور الذي تنوح عليه الساقية، أو تنوح عليه نفس الشاعر»[2] ومن ثم يكتمل مشهد الظلم وأبطاله هم الفلاح والكوخ والأرض والساقية والثور والسائق، هذه الأطراف جميعها تتجاذب في تصوير هذا المشهد، حتى تكتمل لوحة شعرية تجسد آلام القرية ومعاناتها.

---

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص٧٩.
[2] د. أحمد هيكل: تطور الأدب، ص٣٢٣.

٤ – ٢ – ٣

ظلت الطبيعة ومفرداتها من أهم الموضوعات الشعرية التي فرضها أعضاء أبوللو على الشعر، وتغنوا بها، «فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقها، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويذوب فيها. وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهربا يلوذون بصفائه من كدر الحياة، ويغسلون في طهره ما يصيبهم من رجس العيش، ويجدون في رحابته متنفسا لما يعانون من ضيق وتأزم. كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح، هو الذي يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية»[1] فيقول إبراهيم ناجي في البحر:

قلتُ للبحر إذ وقفت مساءَ   كم أطلت الوقوف والإصغاءَ
وجعلت النسيم زاداً لروحي   وشربت الظلالَ والأضواءَ
لكأنَّ الأضواء مختلفات   جَعَلَت منكَ رَوضَةً غنّاءَ
مَرَّ بي عطرها فأسكرَ نفسي   وَسرَى في جوانحي كيف شاءَ
نشوة لم تطل صحا القلب منها   مثلَ ما كان أو أشدّ عناءَ
إنما يفهم الشبيه شبيهاً   أيها البحر نحن لسنا سواءَ
أنت باقٍ ونحن حرب الليالي   مَزَّقتنا وصيرتَنا هباءَ
أنت عاتٍ ونحن كالزبد الذا   هبِ يعلو حيناً ويمضي جفاءَ
وعجيبٌ إليك يممتُ وَجهي   إذ مللتُ الحياةَ والأحياءَ
أبتغي عندك التأسّي وما تمـ   ـلِك رَدّاً ولا تجيب نداءَ
كل يومٍ تساؤلٌ ليت شعري   من ينبّي فيحسن الإنباءَ

[1] نفسه، ص٣١٦.

مـا تقـول الأمواج ما آلَمَ الشـم   سَ فـولّـت حزينـة صفــــراءَ
تــركتنا وخلفــت ليـلَ شـكٌّ   أبـــديٍّ والظلمـــةَ الخرسـاءَ
وكــأنَّ القضـــاء يسخـر مني   حــين أبكى وما عرفتُ البكاءَ[1]

وقد استلهم محمود حسن إسماعيل مفردات الطبيعة في رسم كثير من الصور، بل تكاد تكون كلمة الطبيعة هي مفتاح فهم شعر محمود حسن إسماعيل، فمفردات الطبيعة مهيمنة على كل شعره تقريبا، فهو بحق شاعر الطبيعة الأول، لنأخذ مثلا قصيدة سواقي أبريل لنرى هيمنة مفردات الطبيعة، يقول الشاعر:

ضج الهوى في بدني.. فهل نزعت كفنــــي
وسقت فجرا من زمان الحب فوق أعينــي
وجئتني بالسحر، والماضي الذي بددنــــي
ونشــــوة لــم أدر إلا أنهــا تــــوقظنــي
وتطلق الريح لآفاقــي، وتزجـــي سفني
ضج الهوى في بدني فزلزليني واسكنـــــي
احـــرقــي كـل هشيـــم في الحياة لفَنّــي[2]

ففي هذا المقطع البسيط ترى الفجر والسحر والماضي والريح، وإذا ذهبت مع القصيدة تراها متخمة بمفردات الطبيعة التي تزدحم ازدحاما كبيرا،يقول الشاعر:

ضج الهوى في بدني... وشب حولي زمنــــي

(1) موسوعة الشعر العربي الإلكترونية، نسخة ٢٠٠٩.
(2) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٣٦٩.

وشعشعت بالوجد نــاري، وتلظت فتنتــي

بالله يــا كــاهنــة الحــب أعيدي أرغنــي

وبـــاركيني واهتكــي الستر الذي حيرنــي

وأيقظي الأوتــار، مـــن رقادهــا المكفــن

صبــي علــى عيدانهــا البعث الذي يذهلني

لعلهــا تسكرنــي،، وباللظــى تشعلنـــي

وبـالــرؤى تعصـرني، لكل من يشربنـــي

هذا رمادي ضارع، يسأل: مــن أوقدنــي؟

ومن أدار سكتتــي ســـواقيـــا للفــتن

ودعــونـا نقفـز في القصيدة إلى قـولــه:

إبريـــل ديـــر العاشقين من سحيق الزمــن

سمعتـــه يتلــو المزامـير.. فهـل يسمعنـي؟

أواه مـــن خطـــاه! من سحر بها أرعشني..

الجــو سكــران.. ألا مــن رشفة تسكرنـي!

والـــدوح نشـــوان.. ألا من نشوة تنعشني!

والطـــير مبهـــور الجناح، كجفون المدمــن

والعشب منضور الصباح، كجبين المؤمـــن

والأفق أبكار عذارى. فــي رحيق الوســن

والنحل مزمـــار شقـــي فــي يمين أرعـن

تهاتـــرت أزجالـــه، فـــي فرحـة لـم تبن

والنخل فـــي بحـر الضياء كصواري سفن

طارت بأعراس القرون فـــوق ظن الأعين

والنهـــر خلـــد تائـه لـم يدر أي وطن..

والموج ذكرى شاعر مـــر غريب السكـــن

لم يـــروح عنـــه الكـــون إلا نغمة في أذن

متمتـــم بنوحـــه كمستجـــير ألكـن

ســـألتـــه عـــن شجـوه، فعاد لي يسألنـــي:

أين الغناء العذب مـن نـاي ه سحرتني!!(1)

ففي إطار فكرة بعث الحب المسيطرة على الشاعر تتزاحم في القصيدة مفردات الطبيعة (الجو – العشب – الطير – النحل – الأفق – النخل – الموج – الربيع – الغصن – النبع – الزمار – الغناء – النوح – السكر – الشعشعة – النشوة) ولسنا في حاجة لإحصاء معجم الطبيعة في شعر محمود حسن إسماعيل فهو يمتاز بالغزارة والوفرة.

وهنا نراه يقوم بعملية التصوير نفسها فهو يحول الحسي إلى معنوي ومن ذلك: النخل خلد – الموج ذكرى، فجرد مفردات الطبيعة من طبيعتها الحسية وألبسها الجانب الروحي المعنوي، وعلى العكس يحول المعنوي إلى محسوس، ومن ذلك: الجو سكران – الدوح نشوان) وفي كل الأحوال فإن محمود كان مفتونا بالطبيعة. يقول الشاعر عن نفسه: «وكما أن للطبيعة فضلا كبيرا على الشاعر في إلهامه روائعها الخالدة فكذلك للحب فضل أكبر عليه في كشف

(1) نفسه، مج٢، ص٣٧١، ٣٧٢.

المخبوء من جمالها، ورصد إحساسه لجميع دقائقها، وصهر المشاعر الوجدانية التي يلهبها غرام الشاعر في نفسه ومزجها بكل ما يحيط به من صور الطبيعة المختلفة»[1]. وقد اتكأ محمود حسن إسماعيل على بعض مفردات الطبيعة – وأكثرها الطبيعة المصرية – مستخدما إياها كرموز شعرية، ومن تلك الرموز:

النيـــل:

فلقد اتخذ النيل أبعادا دلالية كثيرة في شعر محمود حسن إسماعيل، حتى إنه أخذ أبعادا دلالية متناقضة فرمز النيل «يعني الظمأ والري، كما يعني التغريب والضياع في مقابل الرسو والاتزان، ويعني أيضا العابد والمعبود، والسماء والأرض، الليل والنهار، النيل يسري في كل ما ينبت في التربة، فيحيي الهامد، ولكنه يغرق من في الحياة، ولأن الكل لا يتجزأ في خلايا الكون، فلا غرو – إذن – في أن يصبح النيل هو الوجود، كما يستمد الوجود حياته من النيل»[2] إلى هذا الحد يصبح النيل رمزا شعريا ثريا يتحمل الدلالة ونقيضها في آن واحد، يقول الشاعر في قصيدة النيل:

مســافـــر زاده الخيـــــال   والسحـر، والعطـر، والظلال
ظمـــأن والكـأس فـي يديـه   والحـب، والفـن، والجمـال
شــابت علـى أرضـه الليالي   وضيـعـت عمـرهـا الجبـال
ولم يزل يطلب الديارا
ويسأل الليل والنهارا
والناس مـن حـولـه سكارى   هـامـوا علـى أفقـه الرحيب

---

[1] نفسه، خاتمة ديوان أغاني الكوخ، مج١، ص٤١.
[2] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٥٦.

آه علـى ســـرك الـــرهيب ومـــوجـــك التائـــه الغريب

يا نيل.. يا ساحر الغيوب![1]

فالنيل هنا سر رهيب، يجمع النقيضين في آن واحد، تراهما فيه متجاوران يتعايشان جنبا إلى جنب من دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فهو جوار آمن لا يعرف الصراع، فهو (ظمآن والكأس في يديه)، هذا التعايش الآمن للنقيضين داخل النيل/ الرمز الشعري، يجعله سرا، آه من سرك الرهيب، وعلى الرغم من رسوخه، (فقد شابت على أرضه الليالي، وضيعت عمرها الجبال)، فإن موجه يظل تائها غريبا، يبحث عن الاستقرار (لم يزل يطلب الديارا، ويسأل الليل والنهارا) «النيل لا يعني غير الإنسان الشاعر الذي يحمل بين جنبيه زاده من التراث الذي يحفظ عليه خصائصه، ولكن ضياعه الاجتماعي والسياسي في بعض فترات التاريخ يجعله غير آمن في مأكله ومشربه، إنه لم يستطع بعد أن يترجم هذا التراث الضخم إلى حياة رغم توالي الليالي والأيام وتزاحم التجارب، النيل يكتم الأسرار في صدره، والأستار عليها كثيفة، كما أن ما في صدر الإنسان لا يجده إلا الخيال، والسحر والجمال، وهيمان العاشق.»[2] والنيل هو الإنسان أيضا الكائن/ السر الرهيب الذي يجمع بداخله المتناقضات جميعه، فيحمل بداخله الخير والشر، الرضا والجزع، الجسد والروح، وجميع المتناقضات تحل في ذاته فتسكن الذات متجاورة في تعايش آمن. يقول الشاعر في قصيدته (النيل نعسان):

ذهبـت لـه، والأنجـم البيض حـوم

علـى خمره، كالطير تحسو وتَرْشُـفُ

لهــا رعشـــة مسحـورة في عبابه

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٥٩٥.

[2] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٥٧.

وهمـــس حـديث فـي الحنايـا مُرَفْرِفُ

صبته الرؤى؛ فانساب نعسان مثلما

علـى راحـة المحبـوب هـوم مُدْنَفُ

وتمتَـم كالجبَّـارِ ميلـه الكَـرَى

وفـي فمـه ذكرى البطولات تهتف

عتـيٌّ يهـاب الدهـرُ حرمَةَ ساحِـهِ

ويفـزع إعصـارُ الـزمـان المطوفُ

فكيـف تَغَشَّـاهُ الكَـرَى، وسجَا به

وسجـاه فـي الأحـلام سر مغلف؟

خشـوع، وتسبيـح، وطهـر، كأنـه

بكـف الليالـي أو بكفـي مِصْحَـف

وصمـت على الشطآن، أسمع خلفه

صـدى الأبـد المكتوم للروح يعزف

ودنيـا أغـان في الضفاف نشدتهـا

فعـدت وأوتـاري من الوجد تنـزف

فيا نيـل! كاشفنـي السريـرة، واسقنـي

مـن الغـيب سلواني إذا كنت تعـرف[1]

فالنيل لا يزال سرا رهيبا، بل هو سر الأسرار، ويجمع كل المتناقضات، ويجعلها في تجاور سلمي، وتعايش آمن لا صراع فيه، فبعد أن كـان رمـزا للظمـأ يتحـول رمـزا للري، فـالنجوم

---

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٩١، ص٢٩٢.

تحوم حوله كالطير تحسو وترتشف، وهو الرقيق ينساب نعسانَ، لكنه يتمتم كالجبار، عتيٌّ يهابه الدهر، وهو في الوقت نفسه رمز تاريخي يحمل أسرار التاريخ وذكرى البطولات، وبعد عنفوانه يتحول إلى رمز للخشوع والتسبيح، ويطبق عليه صمت الشطآن، فيبقى الكلوم تسمع خلفه صدى الأبد المكتوم، وفي الوقت ذاته هو رمز المرح والنشوة، فعلى ضفافه دنيا أغان، كل هذه المتناقضات يحويها ذلك الرمز الشعري فيبقى سرا أبديا (يا نيل: كاشفني السريرة واسقني من الغيب سلواني). إنه «يحمل الانتصار والحياة، والنيل تعب وموت من أجل الحياة، في حركة عبابه موت الضعف وانتصار القوة، وبناء الدول على أنقاض الدول»[1] والنيل بوصفه خشوع وتسبيح وطهر، فهو العالم الخصب لاستجلاء الحقيقة ومكاشفة السر.

القمر:

يرتبط القمر عند محمود حسن إسماعيل بأبعاد دلالية متعددة، فيرتبط بالحب، كما يرتبط بالنور، كما يرتبط بالإنسانية، وكذلك الحيرة، يقول الشاعر في (حصاد القمر):

يـــا ســاكب النور لا يدري منابعــــه
لأنت قلــب يشــع الحــب، لا قمـــر
هيـــهان تحمـــل وجـــدَ الليل أضلعـــهُ
والليـــل تقتلــه الأشجـــان والفكـــر
كأنـــه زورق فـــي الخلـــد رحلتــــه
تيـــاره مــن ضفـــاف الحور منحـــدر
وأنت حــيران منـــذ المهد.. لا وطن
ولا رفيق، ولا درب، ولا سفر

[1] د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٥٩.

لكــن طرفــك نشــوان السنا، ذهبت
منابـــع السحـــر مــن بلــواه تنهمر[1]

وهنا يتحول القمر إلى رمز شعري ثري بالدلالات، فهو النور، حتى إن الشاعر ليغير من كونه قمرا إلى قلب يشع بالحب، وعلى الرغم من دلالة الحيرة التي يشعها القمر فهو يبشر بالخير، كما أنه يشع بدلالات الوحدة وفقدان الرفيق، وفي القصيدة يرسم الشاعر – في إطار الصورة الشعرية المشهدية – لوحة فنية للقمر تتحاور فيها كثير من مفردات الطبيعة، (الأرض والليل والطائر والأضواء والريح والشجر) يقول الشاعر في قصيدة (حصاد القمر):

يـــا طائـــرا في ربـــى الأفـــلاك مختفيا
يمشـي على خطوه الإجْفَال والحذر
أرخ اللثـــام فمهـــما ســـرت محتجبـــا
نمـــت على نورك الأسدال والســتر
عـــلام ضنـــك بالأنـــوار فـي زمن
إليك يظمـأ فيـه الـروح والبصـر
الأرض مقتـــولـــة الأســـرار ساخــــرة
كـــأنهـــا شيخـــة بالناس تتجـــــر
تقبلـــت كـــل مـــولـــود بقهقهـــــة
وقهقـــة اللحـــد لمـــا جـــاء يندثـــــر
يـــا طائفـــا لـــم ينـــم ســـر علـــى كبـــد
إلا وحفـــك مـــن أحلامـــه أثـــــر

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج١، ص٦٠١، ٦٠٢.

تمشـي الهوينـا كـما لـو كنت مقتفيا
آثـار مـن دنسـوا مغناك واستـتروا
ليـلاتك البيـض والأيـام تحسدهـا
عـرائس عن صباها انحلـت الأُزرُ
سمعـت سحـرك في الأضواء أغنية
حـين تـأوه عنهـا الريح والشجـر
وعيتهـا ونقلـت السـر عـن فمهـا
لمـن أبـوح به والناس قد كفروا؟!(1)

فهذه اللوحة الشعرية تتجاور فيها كثير من مفردات الطبيعة تتجاور وتحاور القمر الذي يمثل العلامة البصرية الأكبر التي تـدور في فلكهـا بقية مفـردات الطبيعـة (الأرض والـريح والشجر والليالي والأيام.. وغير ذلك) فيما يبقى القمر يحتل المنطقة الأعلى فتهفو إليه القلوب فيطوف ويراقب من مكان علي. وقد عاب مندور على الشاعر الصورة التي رسمها عن القمر حين قال: هيمان يحمل وجد الليل أضلعه، وأنكر عليه أن جعل للقمر أضـليعًا* وقـد سبقت الإشارة إلى ذلك.

رموز متفرقة:

هناك عدد كبير من مفردات الطبيعة تتخذ بعدا رمزيا موحيا بـالكثير مـن الـدلالات في شعر محمود حسن إسماعيل، لا نوردها على سبيل الحصر التمثيـل، مـن ذلـك مفـردة الظـلام، يقول الشاعر:

أنـــا والكـــوخ والظـــلام وليـــل
بجميـــع الأســـرار مـــدت يـــداه
وربـــابـــي مـــدنـــدن، يشرب الليـــل

(1) نفسه، مج١، ص٦٠٠.
* أنظر محمد مندور: في الميزان الجديد، ص١٠٩

ويسقـــي مـــن كـــل لحـــن دجـــاه
وعـــريـــف الـــريـــاح، ركـــب غـــريب
فـــي دروب الأيـــام تعـــوي خطـــاه
وطيـــور الـــربـــى بقيـــات صنـــج
عصـــر الليـــل شـــدوه ورمـــاه
وغيـــاب السكـــون بحـــر مـــن الضجة
.. يلغـــو بحـــيرتـــه شاطئـــاه
والـــدجـــى ظـــالـــم تجـــبر حتـــى
لـــم يـــدع فـــرجـــة لضـــوء يـــراه
دس فـــي صـــدره زمـــان الحيـــارى
والمساكـــين بـــين كفيـــه تـــاهـــوا
لا شعـــاع، ولا ضمـــير ضيـــاء
مـــن وراء الســـواد يرنـــو سنـــاه
هلكـــت فـــي ترابـــه دعـــوة المظلـــوم
.. واخضـــل مـــن بكاهـــا ثـــراه[1]

فالظلام هنا يستحضر معه دلالات الظلم والليل والغربة والتيه والتجبر والحيرة، «وارتباط الظلام برحلة الإنسان الشاعر عبر الزمن، كان شديدا مترسبا، وربما كان العامل الأول في استشرائه في أشياء كثيرة حتى أصبح بفعل العادة الملحة وحشا قدريا أليفا ألفة الموت أن أفعال البشر خلت من الإنسانية العليا»[2]

وفي مقابل الظلام يأتي النور وقد اتخذ النور بعدا صوفيا لدى الشاعر فهو الحقيقة العليا التي ظل يبحث عنها، فهو النور الأعظم، يقول الشاعر في قصيدة (مع النور الأعظم):

---

(1) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٢، ص٢٩٧، ٢٨٠.
(2) د. مصطفى السعدني: السابق، ص١٦٤.

يا أول نور

سكب الله النور الأعظم من شفتيه

يا أول نور

كل النور تألق منه، وجاب الكون على كفيه

يا أول نور

خف إليه الروح القدس وكبر شوقا بين يديه

يا أول نور

عطش الدنيا جن عليه، وروى الحيرة من قدميه

البيد الظمأى شربت منه

وراحت تسقي الظمأ اللاهث في الأكوان

وأذاب ضحاه جدار الليل

وأوغل أوغل حتى شعشع في الإنسان

رش اليقظة والتوحيد على رئتيه

ومحا الذلة والإطراقة من جفنيه

ودهى الرق وكان محالا لا يتزحزح عن كتفيه

ومضى يسحق كل ظلام

عبر الدهر ومر عليه[1]

هكذا تتكثف دلالة النور في شعر محمود حسن إسماعيل حتى تصل إلى دلالة الحقيقة المطلقة مع النور الأعظم الذي يسحق أمامه كل ظلام، الذي يسقي الظمأ، ظمأ التعطش للحقيقة ، ويشق جدار الليل لتأتي المكاشفة، ويمحو الذل، ويجوب الكون، إنه الحقيقة التي ليس بعدها حقيقة، فكل الأبعاد الدلالية التي يتخذها رمز النور في شعر محمود حسن

[1] محمود حسن إسماعيل: السابق، مج٣، ص٤٧٣، ٤٧٤.

إسماعيل

تسير في تطور دلالي حتى تصل هذه الغاية النهائية (النور الأعظم/ الحقيقة المطلقة) فيخرج النور عن دلالته المعجمية إلى دلالته الصوفية الغزيرة التي تنتهي عندها الحيرة.

إننا لو تتبعنا مفردات الطبيعة في شعر محمود حسن إسماعيل لاستغرقنا كتابا بأكمله من دون الوفاء بحدود الموضوع لكن تبقى هذه إشارات سريعة طبقا للاحتياجات التي حددت سلفا من هذا الكتاب.

خـــاتمـــة

وبعد، فإني أقنع بأن هذا الكتاب ليس دراسة متخصصة في شعر محمود حسن إسماعيل، فليكن سياحة عبرت محطات كثيرة في حياة وفن الرجل، الذي هو بحاجة فعلية لدراسات متعمقة تقف عند جزئيات كثيرة في شعره، أتمنى أن يسعفني مقبل الأيام لمتابعتها، أو يحمل العبء عني من يريد أن يهتك الحجب التي تحول بيننا وبين محمود حسن إسماعيل الشاعر، أريد للكتاب أن يكون تعريفا به وبفنه وعصره، لكني حاولت قدر الإمكان على الرغم من ظروف تأليفه، وقصر مدة إنجازه، أن يحمل الكتاب شكلا من أشكال القراءة الجديدة لشعر الشاعر، لكن الكتاب أغفل أشياء كثيرة عن عمد، لا لشيء غير أن الإطار هنا يقصر عن تناولها، من مثل الشكوى مثلا في شعر محمود حسن إسماعيل، تلك الشكوى التي ظلت موضوعا شعريا عند أغلب أعضاء مدرسة أبوللو الشعرية، لكنها وصلت حدا بالغا عند محمود حسن إسماعيل، الذي وصل في شكواه إلى حد تمني الموت

يـــا شاكـــي الهـــم لأيامـــه لقـد شكـــوت البغي للباغيـــة

أقصـــر عن الشكوى إليها فما دنيـــاك إلا حيـــة غاويـــــة

كما أن كثيرًا من موضوعات هذا الكتاب تصلح أن تكون عنوانا لكتاب جديد يعمق البحث في شعر محمود حسن إسماعيل.

على أي حال أقنع في الوقت ذاته بأن الكتاب ربما يكون قد أنار جانبا أو أكثر من جوانب محمود حسن إسماعيل الشعرية، ولعل أهمها في نظري دفع الظلم عنه، بعد أن عامله النقد القديم بأحكام نقدية لا تصلح لمقاربة شعره، كما أقنع بأني لم أقصر – من وجهة نظري – في النظر العميق للشاعر على الرغم من ضيق الوقت المتاح، هذه العبارة الأخيرة التي أعمد لتكرارها.

أندهش في الوقت ذاته من حجم الظلم والمعاناة التي عانى منها الرجل، وكانت بركانا تشكل الفن فيه تفجيرا، ويزداد عجبي من أن يمتد الظلم تجاه الرجل بعد مماته حتى اليوم، بعد عزوف دارسي الأدب عن إحاطته ببحوثهم حتى وقت انتهاء العمل بهذا الكتاب، ولم يكن هناك إلا عدد يسير لا يتجاوز ما تعده الأصابع من رسائل جامعية وكتب جمعها المقربون منه بعد مماته، أو اسْتُكتِبَت عنه لغرض ما.

أرى أن شعر محمود حسن إسماعيل لم يكن شعر اللحظة التي أبدع فيها، بل إنه لا يزال موحيا بغزارة، وسيظل لما يحمله من سمات الحداثة قبل أن تأتي الحداثة.

في النهاية رأيت أن أتبع الكتاب بملحق شعري لبعض القصائد التي خطها الشاعر بيديه لما توحي به دلالات فضاء الكتابة قبل أن تجف على ماكينة الطباعة، ولعل باحثًا يرى فيها ما لم يسعفنا به بصرنا القاصر.

ملحـــــق

قصيدة بخط يد الشاعر

« رياحُ المغيب !! »

« إلى التي شربت معها خمر الرياح في غروب صيف مات ! »

يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزمنْ

أيُّ سرٍّ رهيبْ في خيالِك اسْتكنْ

للشوقِ الغريبْ فوقَ هذا الوطنْ ..

x x x

هَلْ سمعتِ الجبالْ في سكونِ الظُّلَمْ ؟

تشتكي للرمالْ سِحْرَها مِن قِدَمْ

أمْ سقاكِ الخيالْ جُرْعةً مِن عَدَمْ

فعرفتِ التلالْ والرُّبى والقِمَمْ

غابةً مِنْ زوالْ أطلقتها السُّدُمْ

- ٥ -

شابَ فَوْدُ الغُيوبْ وَهْوَ رَيّا الفِتَنْ
إنْ سَرَتْ لا تَؤوبْ أو بَكَتْ لا تَئِنّْ ...

x x x

"يا رِياحَ المَغيبْ يا أَغاني الزَّمَنْ ..."

x x x

هَلْ يَمْقُتُ البِحارْ راعِشاتِ الزَّبَدْ ؟
تَشْتَكي لِلْقِفارْ مِنْ قُيودِ الأَبَدْ
مِنْ قَديمِ النِّفارْ مَوْجُها مُضْطَرِدْ
مَلَّ طولَ الإِسارْ بَيْنَ جَزْرٍ وَمَدّْ
فانْتَشى وَاسْتَجارْ مِنْ ضَلالِ الأَمَدْ ..
فَهْوَ مِثْلُ الذُّنوبْ صَحْوُها في الوَسَنْ
وَهْوَ مِثْلُ القُلوبْ شَجْوُها في الفِتَنْ ...

x x x

-٣-

"يا رياح المغيب   يا أغاني الزمن .."

x x x

هل سمعت الرياح   أختك النادبة

خلفتها في البطاح   قصة هاربة

سطرتها الجراح   والمنى الغاربة

ورواها الصباح   للرؤى الكاذبة

فانتشت بالنواح   وانثنت غاضبة

فهي حيرى تلوب   من زعاف المحن

وهي سكرى تذوب   في حشا كل دن ..

x x x

يا رياح المغيب   يا أغاني الزمن ..

x x x

- ٩ - ٤ -

هَلْ رَأَيْتِ الظَّلامْ ... في شِعابِ الجَبَلْ ؟

قَدْ تَمَطّى وَنامْ ... بَيْنَ حِضْنِ الأَزَلْ

فَهْوَ فَوْقَ الرَّغامْ ... جاثِماً كَالأَجَلْ

مارِدٌ مُسْتَضامْ ... أَوْ شَقِيٌّ ثَمِلْ

هَلَّ عَيْشَ الأَنامْ ... وَالصِّبا، وَالأَمَلْ

فانْطَوى كَالمُرِيبْ ... غالَهُ كُلُّ ظَنّْ

فَهْوَ ضَيْفٌ غَرِيبْ ... فَوْقَ هذي القُنَنْ !

x x x

يا رِياحَ المَغِيبْ ... يا أَغاني الزَّمَنْ ...

x x x

- ٥ -

هَلْ رأيْتَ السَّحابْ   وهْوَ دامٍ ضَجِرْ ؟

فارسٌ منْ عذابْ   في شِراكِ القدَرْ

جرَّ فوقَ الهِضابْ   رُمْحَهُ المنكسِرْ

في يدَيْهِ الإيابْ   جائعٌ كالسَّفَرْ ..

أنْتَ فوقَ التُّرابْ   نوْحُهُ المستمِرْ

وهْوَ فوقَ المغيبْ   صابرٌ مُطْمَئِنّ

شابَ قبلَ المشيبْ   فاندُبيهِ إذَنْ ..!!

x x x

« يا رياحَ المغيبْ   يا أغاني الزَّمنْ ... »

x x x

- ٩ -

هل سمعتِ القبور والثرى ملّها ؟
وقافلات الدهور نغّمت حولها
كل حي يزور ثم يأتي لها
نغمة من غرور عانقت ذكرها
توقظها العصور والبلى دلّها
في صداها الرهيب مات صوت الزمن
وانتهى كالمغيب كل سحر وفن !

× × ×

.. يا رياح المغيب يا أغاني الزمن ..

× × ×

- ٧ -

نشوةٌ في يديكِ شعشعت خمرها ..
أيُّ قلبٍ شجيٍّ لم يذق سُكرها ؟
أيُّ لحنٍ شجيٍّ لم يرِدْ سحرها ؟
أيُّ بحرٍ عتيٍّ لم يزرْ نهرها ؟
أيُّ سرٍّ خفيٍّ لم يكنْ سرَّها ؟
سُقيتها في الغروبْ من صحارى الحزنْ
حانةٌ من قلوبْ فرّقت للزمنْ ..

× × ×

« يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزمنْ .. »

× × ×

- ٨ -

هل سقاك المساء … أدمع العاشقين ؟!

فذرفت الفناء … من عيون السنين

وجعلت الفضاء … معبداً من حنين

مرّ فيه الهواء … كلحونٍ حزين

علّم الأشقياء … كيف يبكي الرنين ..

فهو لحن صبيب … وهو دمع يرنّ

لك منه الوجيب … والأغاني لمن ..؟!

× × ×

يا رياح المغيب … يا أغاني الزمن ...

× × ×

- ٩ -

خبّري عن آمالِ ما الذي تكتمين ؟

لوعةٌ في صداكِ .. ما الذي تعشقين ؟

حيرةٌ في خطاكِ .. ما الذي تنشدين ؟!

من سقاني سقاكِ خمرةَ التائهين ؟

إنّ قلبي رآكِ قبلما تخلقين ..

زهراً للغيوب هائماً لا يرين

كلُّ لحنٍ طروبْ في حشاه كمين !

× × ×

" يا رياح المغيبْ يا أغاني الزمن .. "

عَلَّمتني الهروبْ   مِنْ ضجيجِ الحياةْ

فَشبابي غروبْ   شابَ فيهِ صِباهْ

وَهمومي وذُنوبْ   عاقَ حِسّي خُطاهْ ..

وَرَمادي شُحوبْ   مَلَّ قلبي لَظاهْ

كُلُّ لحنٍ يذوبْ   في دمي.. غيرُ آهْ !!

آهِ.. بِنتَ اللهيبْ   وَصَلاةَ المِحَنْ

شَيَّدَتْ في المغيبْ   مِنْ ضُلوعي سَكَنْ ..!!

× × ×

« يا رياحَ المغيبْ   يا أغاني الزمنْ ... »

كم سقين الفراق   كل غصنٍ جميل !

وسكبن العناق   في التراب المهيل !

أهوذا نفاق؟   أم عذابٌ جميل ؟!

فيه خمر التلاق   كدموع الرحيل..

لم يعد لي رفاق   في طريقي الطويل..

فاصحبيني نجوب   عاليات القنن

علّ عمري تؤوب   صخرةً فوقهن !

× × ×

يا رياح المغيب   يا أغاني الزمن.. »

- ١٢ -

اعصفى بالعهود والأمانى الكذاب

فأنا فى الوجود قبضة من تراب

وأنا فى القيود حلقة من عذاب

وأنا فى السجود دعوة لا تجاب !!

وأنا فى الخلود موجة من سراب ..

وأنا فى المغيب يقظة من وسن

وخريف غريب فى مغانى الزمن !!

x x x

.. يا رياح المغيب يا أغانى الزمن ....

لِيَ مَا مِنْ شَقْوَتِي هَدَّنِي أَوْ كَادْ

لَمْ أَذُقْ مِنْهُ شَيْئًا غَيْرَ هَذَا الرَّمَادْ..

وَمُضْنًى سَرْمَدِيٌّ لَا يُرِيدُ النَّفَادْ!

مَا الَّذِي فِي يَدَيَّ غَيْرُ جُرْحٍ مُعَادْ؟..

وَأَنِينٌ شَجِيٌّ مِنْ بَقَايَا الْفُؤَادْ..

رَقْصَةُ الْمُطْرِبْ فَوْقَ أَوْتَارِ جِنٍّ

فَهْوَ حُزْنٌ لَعُوبْ فِي زَوَايَا كَفَنْ!!

× × ×

"يَا رِيَاحَ الْغَيْبِ يَا أَغَانِي الزَّمَنْ.."

زارَ كأسٌ جديدٌ .. رَمانِيَ الباكِيا

خِلْتُهُ مِنْ بَعيدْ رَاحِماً آسِيَا

وإذا بي أُعيدْ مَذبحي ثانِيَا

وأُريقُ النَّشيدْ لِلْهَوى داميًا ..

لَيتَ لي ما أُريدْ، مَعْبداً غافِيا ،

بَيْنَ لَيْلٍ وطِيبْ وَصَلاةٍ وَدَنّْ

والهوى ، والحَبيبْ يَسْقِيانِي الزَّمَنْ !!

× × ×

يا رِياحَ المَغيبْ يا أَغاني الزَّمَنْ ..

كمْ شراعٍ شقيٍّ في خضمٍّ غزيرْ!

واقفٍ يتّقي حيرةَ المستجيرْ

فهْوَ كالمغرقِ بيْنَ لجِّ الأثيرْ

كدْتُ أنْ تشْتقي بمناهُ الزهيرْ...

فاعذري زورقي إنْ بكى في المسيرْ

سابحٌ في جديبْ مِنْ ثكالى الزّمنْ

والهوى لا يجيبْ سائلاً بتبيُّنْ..

x x x

«يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزّمنْ...»

- ١٦ -

تعبرينَ الوجودْ كُلّ وقتٍ بحالْ

مرةً كالرُّعودْ تُغضبينَ الجبالْ

وكهمسِ الورودْ تُطربينَ الظلالْ

وكسحرِ العهودْ تُرقصينَ الخيالْ

وكقلبي الشرودْ تطلبينَ المحالْ ...

فاطوِنا يا صغيرْ! وانسَنا يا زمنْ!

علّنا عنْ قريبْ نلتقي .. بمَنْ ؟!

× × ×

« يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزّمن ؟! »

رَبِّ ماذا هناكْ خلفَ هذا السِّتارْ ؟!

كادَ قلبي يَراكْ وانتشى واستطارْ ..

مِثلَ موسى دعاكْ مِن ظلامِ القِفارْ

فأتاهُ سَناكْ صادِرًا كالبِحارْ ..

وأنا في الشِّراكْ صارِخٌ لا يُجارْ !

تائِهٌ في دُروبْ تائِهٌ ليلُهُنّ ..

أتُراها ذُنوبْ ؟ أمْ تُراها فِتَنْ ؟!

~~~~~

«يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزّمنْ» +
~~~~~

- ١٨ -

طار عني المغيب والأسى لم يزل

ليتني عن قريب من ديار الأزل ؟!

أالحنان الرهيب في رمادي اشتعل ..

والزمان الكئيب في فنائي نزل ..

أم في صدري غريب ضاع منه الأمل !!

آه لو تستجيب دعوة للفتن !

أو تركت أن تغيب ناره في الحزن !!

١٢٣٣٣/

«يا رياح المغيب يا أغاني الزمن !»

- ١٩ -

هل رأيت الزمان راكضاً في المسير؟!
مستطار الجنان مستخف الضمير
ألسنة يدان تجهلان المصير..
فهو مرخي العنان في صحاري الأثير
كل حي وفان منه يلقى النذير..
فالضحى والغروب والصبا والكفن
كلها في شحوب من غبار الزمن

يا رياح المغنية يا أغاني الزمن...

- ٢٠ -

هل رأيتَ الخريفْ في مغاني الشَّجرْ ؟

مُستبدٌّ كثيفْ مِنْ جمالٍ انحدرْ

لا يبالي يخيفْ أنفٌ أمْ زَهَرْ !

كمْ جميلٍ وريفْ في يديهِ انتحرْ !

وَشبابٍ رفيفْ في خطاهُ اندثرْ ..

كلُّ وادٍ رطيبْ مَرَّ فيهِ يئِنّْ

أهوَ إثمُ الكئيبْ أمْ خطايا الفَنَنْ ؟!

" يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزَّمنْ ..."

هل رأيت الزهر فوق صدر التلال ؟

مارداً من عبير داس وجه الظلال

في يديه الغدير حفنة من خيال

والجميل النضير مأتم من جمال

أنت فيه نذير باختلاج الزوال ...

مات جرس الهبوب واهتياج الفنن

غير لفح يجوب كمنادي الدمن .

" يا رياح المغيب يا أغاني الزمن "

هلْ رَأيتِ التُّرابْ   في يَدِ اللاحِدِ ؟..
نُطفةٌ مِن سَرابْ   في صَفًا هامِدِ
كَمْ أذَلّتْ رِقابْ   في الثَّرى البارِدِ !
فهيَ أقسى عِقابْ   مَرَّ بالرّاقِدِ..
مالَ عنهُ الرِّكابْ   في دُجًى خالِدِ
ذا تُركيهِ يَذوبْ   في خيوطِ الكَفَن ..
راحِلٌ لَنْ يَؤوبْ   خطوةٌ لِلزَّمَن !.

يا رياحَ المغيبْ   يا أغاني الزَّمن...،،

هل رأيت الصباح وهو يحيي الحياه؟!
ويذيب البطاح والربى في هواه
فإذا الديك صاح فيه.. كانت صلاه!
وإذا النور لاح كان خمر الإله
أشرقي يا رياح واجعلينا شفاه

١٩ سبتمبر ١٩٤٦ مع الرسول
بداية مأساة: E.A.A

٦ مايو ١٩٥٠

نحن صبح غريب في بقايا دمن
للأسى والنحيب ضيعة فوقهن
"يا رياح المغيب يا أغاني الزمن"..

-٢٨-

حدثني عن صباي والذي كان فيه

وهو لحنٌ وناي سرّه لا أعيه

وأمسي في حشاي ثائرة تصطليه

والرؤى في هواي هاربٌ أرتجيه

عشتُ منه.. مثلما في ضلالٍ وتيه..

و

هل رأيت الرياء في وجوه العباد
تحية من ضياء في مرايا وداد
كيفما جئت بجاه لصفرنا واستزاد
ذو قبل اللقاء واحة من مراد
وهي بعد الجفاء شوكة من قتاد ..

وحرها في الجنوب رث تجع مطمئنة
في مغنى كروب مغارق محرقة!
يا رياح الغضب يا أغاني الزمن..

. - - - -

هل رأيتَ الخلودْ ، وشهدتِ القدرْ ؟
أمْ عبرتِ السدودْ مثلنا في السفرْ !
ورمقتِ اللحودْ في ظُلَمِ الحفرْ
فعرفتِ الحدودْ وكتمتِ الخبرْ
وتركتِ الوجودْ حولَ تلك السُّتُرْ ..

آلسنا في القلوبْ والدجى فوقَنا
تشرقُ في مغيبْ أمْ صباً في كفنْ ؟
يا رياحَ المغيبْ يا أغاني الزمنْ !..

رُحْتُ يوماً أَزورْ   ناسكاً في العراءْ
صبَّ كُلَّ الدُّهورْ   في قريبِ القباءْ
ورمى بالعصورْ   في سديمِ الفناءْ
ماذا بي أدورْ   مثلَهُ في العراءْ
بين إفكٍ وزورْ   وسواجي دُعاءْ
كبقايا تَخَثُّرْ   في بقايا فَضاءْ
في بقايا غُروبْ   ذاهلٍ يتشتّتْ
صرعةٌ؟ أم هروبْ؟ أم تُراه ويلٌ حين؟
يا رياحَ المغيبْ   يا أغانيَ الرِّعاءْ!!

سافري في الضباب للغد القادم

واطرقي كل باب أبكم ساهم

واعزفي عتابه للثرى الجاثم

ثم رشي العتاب في الصدى كالحلم

واشغلي كل قلب أخرس صائم ..

علّمته نيوب فاتكات .. يثب ؟!

لجميع الجنوب في الثرى حيث كن ..

***

يا رياح الجنوب يا أغاني الزمن

---------- ----------

أَلَذَّة فاتت ماتت وانتهت ذا زكية

غارقا في شبابٍ مستقدم سنيه

والغد الوارث سالها وارثيه

ليس فيه البواشر لاجتراس وثبة..

أو مزايا ربات من هوى يشربه..

[illegible]

فيه كل الدروب لجميع النيت

ليس فيه غروب لضياء الزمن

* * *

يا رباح المغيب يا أغاني الزمن

- 32 -

إمضِ بي يا زمانْ بزمانٍ بعيدْ

ليس فيه أوانْ لفرقة قيودْ

بل به راحماتْ تغزوان الوجودْ

من روابٍ مكانْ ظلّلته العهودْ

وكسته [illegible] بالشذى والورودْ

والرؤى والطيوبْ والهوى [illegible]

ودنان العروبْ دار عمري بهن

يا رياح الحبيبْ يا أغاني الزمن

أي سرٍ رهيبْ وجمالٍ اسكنّ

للشقي الغريبْ فوق هذا الوطن

كانَ في زمنٍ زمانْ   تحكيه الملحمةْ
.. زورقٌ من دنانْ   قارعتِ الرياحْ
سابحٌ في دخانْ   فيه رؤيا حالمْ
جسّدتْ مرتانْ   ثم عادت حطامْ ..
وعبرتْ في العيانْ   زورقٌ من ضرامْ
لم يزلْ في المغيبْ   من حنانٍ زجرةْ

x x x

x x x

يا رياحَ المغيبْ   يا أغاني رمزْ
أيُّ سرٍّ رهيبْ   في حنايا السكرةْ
للشقيِّ الغريبْ   فوقَ هذا الأخيرْ !

ببليوغرافيا

المصادر والمراجع

مرتبة ترتيبا هجائيا

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، مطبعة علي صبيح، القاهرة.

إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر، مدخل للمناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٠.

أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٤.

الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

خطابي، محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٩٠.

خليف، يوسف: أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، ط١/ ١٩٨٧.

أبوزيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ط٣، ١٩٩٤.

السعدني، مصطفى: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية.

العالم، محمود أمين: الثقافة والثورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة ذاكرة الكتابة

العباس، أبو الفتح: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، نسخة إليكترونية.

عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.

:تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة/ بيروت، ط٤/ ١٩٩٢.

عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط١/ ١٩٩٦.

عليم، محمد: شعرية المشهد عند محمود حسن إسماعيل، رسالة ماجستير، آداب الكويت

فضل، صلاح: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، صيف ٢٠٠٢.

: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق/ القاهرة، ط١/ ١٩٩٧.

قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة.

قشوان، محمد سعد: مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث.

القيرواني، ابن رشيق: العمدة، دار الجيل، بيروت/ لبنان، ط٤/ ١٩٧٢.

أبو الوليد، إسماعيل بن محمد بن عامر: البديع في وصف الربيع، نسخة إليكترونية.

مبارك، حنوز: مدخل للسانيات سوسير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط١/ ١٩٨٧.

محمود، سلوان، وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مندور، محمد: في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع. بن عبدالله، تونس.

نوفل، يوسف حسن: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).

هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط٦، ١٩٩٤.

: دراسات أدبية، دار المعارف، ط١/ ١٩٨٠.

الدوريـــــات

أفق، السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦.

عالم الفكر، الكويت، ع٢٣، مارس ١٩٩٧.

مارس ١٩٩٨.

علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة/ السعودية، مج٤، ج١٥.

مواقع إليكترونية

أدباء الشام	www.odabasham.net
أسمارنا	www. Asmarna.org
أفق	www.ofouq.com
البدوي	www.Elbadway.blogspot.com.
سماعي	www.sama3y
مكتوب	www.maktoob.com
ندوة عربية	www.Arabicnadwah.com
الوراق	www.Alwarraq.com

دواوين

إسماعيل، محمود حسن: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ ٢٠٠٤، ثلاثة أجزاء

: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، مكتبة الأسرة، صيف٢٠٠٣.

أبو شادي، أحمد زكي: فوق العباب، مطبعة التعاون، ط١/ ١٩٣٥.

موسوعات إليكترونية

موسوعة الشعر العربي: نسخة ٢٠٠٩.

برنامج المكتبة الشاملة.

فهرست تفصيلي

المؤلف في سطور



- من مواليد قرية تلة/ محافظة المنيا في ٩/ ٦/ ١٩٧١
- ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية الدراسات العربية والعلوم الإسلامية جامعة المنيا ١٩٩٣
- ماجستير في الأدب العربي الحديث بتقدير ممتاز عام ١٩٩٨ من كلية دار العلوم بالمنيا في موضوع (النص الشعري في التلقي)، بإشراف د. أحمد السعدني، ومناقشة د. عز الدين إسماعيل، ود. عبد الواحد علام
- دكتوراه في التخصص ذاته عام ٢٠٠٤ من الكلية ذاتها بتقدير مرتبة الشرف الأولى في موضوع (الخطاب المسموع والخطاب المرئي: استنطاق فضاء النص الشعري الحداثي) بإشراف د. أحمد السعدني ومناقشة د. عبد المنعم تليمة، ود. محمد عبد المطلب.
- يعمل رئيسا لتحرير الأخبار ومعدا للبرامج بالتلفزيون المصري من عام ١٩٩٥ حتى الوقت الحالي
- محاضر بجامعة صقر أفريقيا بالجماهيرية الليبية ٣ سنوات
- مدير تحرير بجريدة الأصالة الليبية ٣ سنوات من ١٩٩٨ - ٢٠٠١
- محاضر إعلامي بعدد من المراكز والمعاهد المتخصصة بالقاهرة
- له من الأبحاث العلمية: الاتساق والانسجام في شعر أبي تمام،
- والقصيدة الإلكترونية (علي الدمشاوي نموذجا)

- المعرفة الخلفية وتحليل الخطاب
- نشرت له مقالات وبحوث بعدد من الدوريات المتخصصة
- له تحت الطبع: المفاخرات،
- الصحافة الإلكترونية.
- شارك في عدد من المؤتمرات العلمية بجامعة القاهرة فرع بني سويف أعوام ٢٠٠٤، ٢٠٠٥، ٢٠٠٧.
- أنتج عددا من الأفلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية منها: شاهد ومشاهد، حدث ذات يوم، آن الأوان، وغيرها من البرامج التلفزيونية.